ROK XI
1 9 3 9
Nr 1 (21)

NOWOŚCI FOTOGRAFICZNE

Nr 21

NAKŁADEM i DRUKIEM
FABRYKI PŁYT, BŁON
i PAPIERÓW FOTOGRAFICZNYCH
„ALFA"
BYDGOSZCZ

Nakład
35.000

Rok XI. 1939. Nr 1.

NOWOŚCI FOTOGRAFICZNE

Wydawnictwo bezpłatne fabryki „ALFA“. Przedruk artykułów wolny tylko z podaniem źródła.

Dr Tadeusz Cyprian, Warszawa.

Fotografia ojczysta w praktyce.

Artykuły Jana Bułhaka rozsiane w prasie fachowej oraz Wystawa Fotografii Ojczystej w Warszawie dały podstawę pod nową dziedzinę pracy, otwierając fotografom polskim oczy na zupełnie nieznane tematy i nowe podejście do nich w praktyce. Ale od rzucenia podwalin do realizacji tych haseł w życiu codziennym droga jest daleka i wymagająca ustawicznego kierowania młodego ruchu w sposób właściwy, jeśli nie ma się skończyć na wysiłkach jednostek i utrwaleniu zamierzeń jedynie na papierze.

Co powinien robić amator, chcący się poświęcić fotografii ojczystej, jak ma zabierać się do tej nowej pracy, skoro to, co robił dotychczas, miało również te same cechy, te same tematy, boć pejzażysta lub miłośnik architektury nie co innego nam pokazuje na swych obrazach, jak twory fotografii ojczystej?

Otóż tu leży sedno zagadnienia. Musimy robić to samo, ale nie tak samo i musimy przy tym co innego myśleć niż dotychczas. W tych kilku słowach można by lapidarnie ująć sposób „przestawienia się“ na nową metodę pracy, na wejście w dziedzinę fotografii ojczystej.

Najlepiej można to pokazać na przykładzie. Jeśli ktoś wyjedzie na Pomorze i przywiezie sporo zdjęć z wybrzeża i trochę obrazów z głębi kraju, to choć pokażą nam one Pomorze, jednak nie spełnią zasadniczego postulatu fotografii ojczystej: nie będą owocem głębokiego odczucia odrębności tego krajobrazu nie tylko od pejzażu obcego, ale nawet jego odrębności od krajobrazu innych stron Polski. Aby tę odrębność pokazać, trzeba przede wszystkim wczuć się w duszę danej okolicy Polski, trzeba zrozumieć, w czym leży jej piękno, w czym się najwyraziściej przejawia i trzeba piękno to wydobyć z każdego motywu, pokazać je na każdym zdjęciu.

Przyznaję, że zadanie to nie jest łatwe, że wymaga od fotografa sporo pracy i głębokiego przemyślenia tematu, wczucia się w teren, ale też w tym leży urok roboty, bo przecież cała nasza działalność fotograficzna ma na celu pokonywanie trudności, które sobie dobrowolnie stwarzamy. Gdyby było inaczej, czyż nie lepiej i wygodniej byłoby kupować pocztówki z widokami, zamiast z trudem i kosztami tworzyć samemu obrazy?

Tak więc od zdjęć z zakresu fotografii ojczystej wymagać będziemy, by każde z nich już samo przez się podkreślało charakter danej okolicy i aby pewna ilość tych obrazów tworzyła zamkniętą całość, obrazującą dany region o ile możności wszechstronnie.

Pomijam wymagania oczywiste, do których zaliczam doskonałość techniczną i kompozycyjną obrazów, bo nie leżą one w zakresie tematu, jako rzeczy powszechne i od zadań fotografii ojczystej niezależnie, chciałbym tylko podkreślić, że t. zw. „zdjęcia krajoznawcze“, jakie straszą nas aż nazbyt często ze ścian wagonów kolejowych i tramwajowych całej Polski nie mają niczego wspólnego z zadaniami fotografii ojczystej. Nam idzie bowiem o pokazanie naszego kraju nie dla rejestracji jego form terenowych, bez zwracania uwagi na malowniczość i piękno obrazu jako dzieła sztuki, lecz o to dzieło właśnie, które jednak musi być nie tylko rzeczą piękną jako obraz, ale musi w dodatku pokazywać w piękny sposób naszą Ojczyznę.

Wszelkie zamki, widoki miast, krajobrazy tatrzańskie, czy inne, o przeczernionym terenie, papierowo białym niebie, ujmujące motyw czołowo, martwo, bez słońca, życia i plastyki mogą oddać usługi archeologowi lub architektowi, ale są bez wartości z naszego punktu widzenia, a ich obecność po dziś dzień na najbardziej reprezentacyjnych miejscach, jakimi są ściany wagonów i tramwajów, jest czystym skandalem propagandowo-artystycznym, źle świadczącym nie tyle o ich twórcach, ile o poziomie kulturalno-artystycznym tych, którzy obrazy te wybierali. Wyjątki na tym smutnym tle nie stanowią niestety dowodu na to, że zbyt pesymistycznie oceniam rzeczywistość, lecz potwierdzają regułę.

A więc obrazy nasze muszą być same przez się pierwszorzędne, muszą wytrzymać każde „jury“ artystyczne, ponadto jednak muszą mieć piętno ojczyste. Ponieważ zaś zadanie swoje spełniają zasadniczo jako cykle, choćby z kilku tylko motywów złożone, postarajmy się zestawić tu niejako przykładowo możliwości tworzenia takich cyklów na terenie całej Polski, wybierając tematy najbardziej oklepane i najbardziej znane, ale bodaj przez nikogo nie pokazane pod kątem widzenia fotografii ojczystej.

Zacznijmy od wybrzeża, któremu się to słusznie należy, jako że jest naszym oknem na świat i warunkiem mocarstwowej potęgi Polski. Jakież mogą być tam cykle obrazów, ujmujące w jedną całość temat pracy? Mogą one dawać nam syntezę krajobrazu, architektury lub pracy i życia człowieka. A więc czy nie byłby ciekawy cykl obrazów, mający za temat „Nasze morze“? Wyobrażam sobie, że na taki cykl musiałyby się składać obrazy brzegu morskiego w jego charakterystycznych formach, a więc jako brzeg płaski, piaszczysty, brzeg stromy (Jastrzębia Góra, Orłowo), drzewa i brzeg, oczywiście wszystko artystycznie ciekawe, do tego obraz wybrzeża (piasek) z bliska, coś z roślinności nadbrzeżnej (mikołajek, osty, trawy), chmury nad morzem, studium fali... Oto kilka tematów, który należycie opracowane mogą dać obraz morza polskiego jako całości, pokazać jego odrębność od innych mórz i stworzyć tę całość o wysokiej artystycznej doskonałości.

Mógłby to być cykl „rybacki“, obejmujący życie i pracę rybaka, a więc połów (temat bardzo trudny), remont łodzi i naprawę sieci,

prace w wędzarni ryb, rybaka w niedzielę w czasie odpoczynku i zabawy, słowem, szereg obrazów związanych z życiem rybaków.

Cykl wreszcie „Gdynia — polski port“ byłby bodaj najłatwiejszy tematowo, bo mógłby objąć jakiś dobrze skomponowany widok ogólny portu, prace przy załadowaniu okrętu, życie na nabrzeżu, urządzenia portowe, ruch na statku polskim, słowem, kilka obrazów, z których wyzierałaby nasza tężyzna morska, a każdy z nich byłby niejako symbolem wytężonej pracy portowej. Tu najłatwiej byłoby pójść po linii najmniejszego oporu i stworzyć rzecz szablonową, więc mimo pozornej łatwości należyte ujęcie takiego cyklu byłoby dość trudne.

Nigdy nie widziałem zamkniętej serii obrazów z „Kaszubskiej Szwajcarii“, choć temat ten aż się prosi o syntetyczne opracowanie. Setki jezior i jeziorek, leżących w przepięknie sfałdowanym terenie, przypominającym Podkarpacie, obrzeżonych wstęgą lasu, to motywy, jakich mało w kraju, motywy stworzone dla zamiłowanego pejzażysty, łatwo dostępne, pełne uroku. Gdyby je tak ująć, by z każdego obrazka widać było, że nie jest to kawałek jakiegokolwiek jeziora i nie są to jakiekolwiek drzewa, lecz że jezioro to należy do terenu Pomorza, bo wskazuje na to układ terenu, charakterystyczne zalesienie brzegów, przebieg wijących się wężowo dróg, to wówczas taki cykl obrazów miałby dużą wartość. Ale na to trzeba zwiedzić teren dokładnie, wczuć się w jego odrębność, wybrać jako motywy nie te jeziorka, które właśnie będą pod ręką, lecz te, które najlepiej podkreślają charakter pojezierza, a wówczas wynik pracy będzie odpowiadał zamierzeniom.

Praca w dziedzinie fotografii ojczystej nie jest ułatwieniem sobie zadania, nie jest równoznaczna z obniżeniem poziomu wymagań do szablonu tak zwanych „zdjęć krajoznawczych“, od których wymaga się jedynie, by wiernie odtwarzały rzeczywistość w sposób dokumentarny, lecz przeciwnie, jest żądaniem podciągnięcia się w zwyż, wymaga wczucia się nie tylko w sam motyw jako taki, ale w otoczenie, w którym leży, wymaga stworzenia nie jednego doskonałego obrazu, lecz całej ich serii, słowem, jest pracą trudną i dlatego godną artysty.

Czy pokusił się ktoś na pokazanie serii obrazów mających za temat chwałę naszej przeszłości, która promieniuje z ruin potężnych zamków, stanowiących niegdyś najcenniejsze klejnoty w obronnym wale chroniącym Europę przed zalewem barbarzyństwa? Kto z fotografików zna podolskie zamki, leżące na skałach, groźne i dziś jeszcze jako ruiny, dumnie sterczące ku niebu poszarpanymi basztami? Kto z nas był w tamtych stronach, kto ma w swych zbiorach obrazy z siedziby Wołodyjowskich, Nowosiółki, z Wysuczki, Skały, Trembowli, Krzywcza, Czerwonogrodu, Kudryniec, Buczacza, Jagielnicy i setki innych miejscowości?

Czy wiemy o tym, że są to motywy, jakich nie znajdziemy nigdzie na świecie? Owe zamki, budowane w niedostępnych punktach Podola, nad rzekami, na skałach strzelających stromo kamiennymi zboczami, drapieżne gniazda rycerskie, dziś fantastycznie poszczerbione ruiny, nad którymi leży głęboki błękit nieba i przewalają się kłębiaste podolskie obłoki? Taka seria obrazów, to nie album krajoznawcze, pokazujące nam zamki na tle białego papieru, ale obrazy pulsujące życiem i na-

sycone podolskim słońcem, na tle nieba równie pięknego, jakim je pokazał nam Bułhak w swych wileńskich studiach.

Ale nie trzeba jechać aż na Podole. Koło Krakowa leży ruina, jedna z najbardziej malowniczych i owianych w legendy z całej Polski: Tyniec, prastare opactwo benedyktyńskie, zaczepiona na stromej skale jak jastrzębie gniazdo, odbijająca się swymi wieżycami w wodach Wisły, do których spada urwisko monolitu, na którym mnisi pobudowali swe niedostępne gniazdo.

Niedaleko Zawiercia leży Ogrodzieniec, olbrzymie zamczysko, tworzące z iglicami wapiennych igieł jedną całość, tak potężne i tak fantastyczne w swej budowie, że aż dech zapiera człowiekowi, który je widzi po raz pierwszy.

O kilka kilometrów od Opatowa leży Ujazd z zamkiem Krzyżtopór, wielopiętrowym ogromem, imponującym potęgą murów, śmiałością sklepień i rozległością dziedzińców i komnat.

Ruiny Radzynia, Gniewu, Golubia, Świecia, to grupa zamków pomorskich, zupełnie odmiennych charakterem i otoczeniem. Podczas gdy na Podolu zamki stoją na wyniosłych skałach, budowane są z piaskowca, tworzą ruiny jasne, silnie poszczerbione, na tle wesołego krajobrazu, zamki pomorskie leżą na niewielkich wzniesieniach nad rzekami, są zbudowane z ciemno-czerwonej cegły, mniej od tamtych są poszczerbione, ale mroczne i ponure nawet w wesoły słoneczny dzień letni.

Osobną grupę zamków stanowią ruiny podkarpackie. Wyniosły Czorsztyn na tle gór, prawdziwe orle gniazdo na skałach; Niedzica, strażnica rycerska, dobrze jeszcze zachowana; legendarny Odrzykoń na wyniosłych skałach; oto tematy dla miłośników przeszłości.

Czy znacie ruiny wschodnich części Polski z olbrzymim, majestatycznym zamkiem w Mirze na czele, zamkiem, który dopiero ze znaczków pocztowych Polska poznała i stwierdziła ze zdumieniem, że jego majestat i ogrom mało mają sobie równych w świecie?

Czy był ktoś z Was w starożytnym opactwie w Sulejowie koło Piotrkowa, ruinie, która basztami wystrzela niespodziewanie nad dachy brudnego miasteczka, majestatyczna, poważna, śniąca o wspaniałej przeszłości, a jak bardzo przy tym wszystkim fotogeniczna?

Czy wiecie, że jest w okolicy Siewierza szosa, z której w pewnym miejscu widać na widnokręgu siedem ruin zamków dookoła? Że okolica ta jest tak bogata w tematy do pracy na polu fotografii ojczystej, iż można tam spędzić całe wakacje?

A przecież nie są to niedostępne, dalekie krainy, wymagające całej wyprawy odkrywczej, bo tereny te leżą o kilkudziesiąt kilometrów na północ od Katowic, na szlaku do Częstochowy.

Pokazujecie nam na wystawach fotografiki pięknie skomponowane drzewa, mury, krajobrazy „neutralne“, grę świateł i cieni na byle jakim płocie, a dlaczegóż nikt nie pokaże tych przepięknych motywów, ujętych należycie i widzianych okiem artysty, a nie urzędowego rejestratora zabytków? Czyż cykl obrazów, pokazujący nam Ogrodzieniec (temat wystarczy na spory cykl bez powtarzania się w wyborze motywu) nie będzie czymś piękniejszym od najpiękniej skomponowanych krajobrazów, które mogą być wszędzie, od Paryża po Moskwę?

Ale na zamkach się nie kończy. Kto z nas pokusił się o pokazanie starego Krakowa w postaci obrazów, nieznanych jeszcze z pocztówek, kto wie, że Chełmno otoczone jest do dziś dnia murami obronnymi i jest jedną dużą kopalnią motywów, kto zna mały, stary Gniew, zachowany miejscami tak, jakim był przed stuleciami, gdy jeszcze Polska zmagała się tam z Krzyżakami? Stare Wilno znalazło swego piewcę w osobie Bułhaka, coraz częściej widzimy piękne rzeczy ze starej Warszawy, ale czy nie można by urządzić wystawy mającej za temat stare miasta Polski?

Nie muszą to być zresztą stare miasta i stare części miast. Pokazać Warszawę nowoczesną, jej rozmach architektoniczny lat ostatnich, ale pokazać go w formie artystycznej, podkreślić ład i umiar budownictwa, jego nowoczesną celowość, harmonię linii i kształtów, oto zadanie dla miłośnika architektury. Widziałem kiedyś obraz jakiegoś Anglika, zatytułowany „Stara i nowa Warszawa". Przedstawiał on fragment typowej warszawskiej dorożki konnej na tle fragmentu „drapacza chmur" na pl. Napoleona i był skomponowany tak suggestywnie, że mógłby służyć za wzór, jak powinny być robione rzeczy, które i bez tytułu wyrażają jasno pewną ideę. Idea ta może wyrażać się w rozmaity sposób. Wielki talent potrafi ją wykrzesać z byle płotka i grupy krzaków, ale to są już osiągnięcia szczytowe, dlatego też kładę tak duży nacisk na tematy, które już swą treścią wskazują na przynależność do dziedziny fotografii ojczystej i czekają na artystyczne ujęcie, by dać początek ruchowi mającemu na celu zobrazowanie piękna Polski.

Dziesięć lat temu, na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu pokazano nam w zbiorach państwowych setki obrazów naszych zabytków. Obrazy te z punktu widzenia konserwatorskiego były znakomite, ale gdyby tak te same zabytki pokazać w sposób artystyczny, gdyby utworzyć serie czy cykle motywów pokrewnych tematem lub okolicą, gdyby każde województwo mogło się poszczycić kolekcjami zdjęć o wysokim poziomie, obrazujących dany region w sposób taki, że nie można by zbioru tego przypisać innej okolicy Polski, czyż nie byłby to pierwszy etap fotografii ojczystej?

Jak się jednak zabrać do pracy? Przede wszystkim trzeba wybrać sobie dziedzinę, która nas interesuje. Niech to będzie krajobraz, architektura, folklor (tak bardzo zaniedbany przez naszych artystów), byle odpowiadał upodobaniom fotografa, bo inaczej nie podejdzie on nigdy do tematu z pełnym zainteresowaniem.

Potem trzeba zdecydować się na teren pracy, co już zależy od stosunków osobistych — może to być okres urlopowy, podczas którego planujemy wyjazd i możemy go dostosować do motywów, może to być też stałe miejsce zamieszkania, bogate w motywy odpowiednie do naszych celów. Warto tu jednak zauważyć, że na ogół obcy człowiek więcej widzi rzeczy charakterystycznych w danym terenie, niż jego stały mieszkaniec, który przez codzienne oglądanie jednych i tych samych rzeczy stępił sobie już ostrość obserwacji. Za to jednak zna teren i wie, gdzie można znaleźć najbardziej charakterystyczne obiekty, to też najlepsze wyniki daje współpraca dwu ludzi, jednego miejscowego i drugiego obcego.

Ustaliwszy tematy pracy i teren, trzeba się z nim zapoznać teoretycznie jeszcze przed wyjazdem. Przewodniki turystyczne, mapy, ilustracje najciekawszych obiektów, oto nasze źródła, które uchronią fotografa przed przejściem mimo najpiękniejszego motywu, ukrytego z dala od głównej drogi.

Praktyczne rozplanowanie pracy ma duże znaczenie. Ułożenie sobie marszruty w taki sposób, by nie trzeba było zawracać, by znaleźć się koło każdego motywu o odpowiedniej porze dnia, by mieć gdzie zanocować i zjeść jakiś obiad, to są również rzeczy dużego znaczenia, bo nawet najlepszy artysta musi gdzieś spać i coś jeść, a jeśli w nocy pogryzą go pluskwy, a w południe struje się nieświeżym mięsem, na jakość jego obrazów nie będzie to na pewno miało dodatniego wpływu.

Są pewne motywy, dostępne jedynie z jednej strony lub też interesujące tylko z jednej strony i jeśli znajdziemy się koło nich o takiej porze, że będą właśnie w cieniu lub słońce będzie nam świeciło wprost w obiektyw, możemy nieraz odejść z niczym, lub jeśli nam na danym motywie specjalnie zależy, będziemy zmuszeni czekać na okazję do zdjęcia nieraz cały dzień w danej miejscowości. Dlatego znajomość tych obiektów z ilustracyj i orientacja wedle mapy, czy planu miasta co do położenia danego przedmiotu w stosunku do stron świata ułatwi nam pracę. Wyprawy tego rodzaju nie można urządzać w gronie ludzi, których nasza praca nie interesuje, bo skończy się na irytacji, zatargach, kwasach i powrocie z pustymi rękami. Trzeba iść samemu, albo z małą ilością osób, które nam raczej w pracy pomogą, niż przeszkodzą.

Wybór sprzętu fotograficznego jest rzeczą drugorzędną. Można iść z bułhakowską kamerą 13×18, statywem i kufrem z kasetami, można także ograniczyć się do Leiki w kieszeni, kilku puszek błony i — o ile możności — teleobiektywu, który w tego rodzaju pracy oddaje ogromne usługi. Niemal na porządku dziennym są przepiękne motywy, widoczne z daleka, które jednak z bliska albo są niedostępne, albo też tracą cały urok w innej perspektywie, to też dobry teleobiektyw, o który najłatwiej przy kamerze typu Leiki, daje nam nieograniczone możliwości.

Biorąc aparat na płyty, warto zabrać ze sobą worek do ich zmiany, mały lekki i tani (uszyty własnym przemysłem z potrójnego czarnego klotu), bo trudno mieć ze sobą tyle kaset, ile będzie nieraz w ciągu dnia motywów.

Przed rozpoczęciem pracy w danym terenie warto sobie uświadomić, czy nie ma jakichś specjalnych zakazów fotografowania, by nie znaleźć się wieczorem na posterunku policji, z perspektywą przymusowego noclegu. O zakazach tych mówimy na innym miejscu. W razie potrzeby zaś warto jeszcze przed wyjazdem postarać się o zezwolenie fotografowania, które wydaje bez żadnych utrudnień miejscowy starosta nawet w drodzę korespondencji, jeśli się poda swój zawód i cel fotografowania. Tak wyekwipowany amator może już ruszać w teren, ożywiony najlepszymi nadziejami, a jeśli dopisze mu pogoda, nie zawiedzie twórcza inwencja i nie braknie ochoty do trudnej pracy, możemy być przekonani, że powróci oczarowany ideą fotografii ojczystej i pozostanie jej wierny już na stałe.

Dr Antoni Wieczorek, Zakopane.

Dolina Białej Wody, — perła krajobrazu tatrzańskiego.

Gdy w roku 1920 rozgrywał się plebiscyt na Spiszu i Orawie, a od wschodu ku centralnym prowincjom Polski zbliżała się nawała bolszewicka, nazwał ktoś w prasie polskiej Tatry „kupą kamieni“, o którą nie warto walczyć. Ale ten ktoś najwidoczniej nie tylko nie widział nigdy w życiu Tatr, lecz i nie wiedział, jak potężny wpływ wywarły one na polskim dorobku kulturalnym ostatnich stu lat, nie wiedział, że o Zakopane otarły się swoją twórczością wszystkie najtęższe umysły od Staszica aż do Piłsudskiego i Szymanowskiego, szukając tu natchnienia i znajdując je zawsze i niezawodnie.

To też nie trudno byłoby wykazać, że Zakopane, jako miejscowość leżąca bezpośrednio u stóp Tatr, jest jedynym miastem w Polsce o najkrótszym rozwoju i najpotężniejszej tradycji, zawdzięczanej tym właśnie umysłom elity artystycznej i politycznej w Narodzie, która widząc czyste piękno w „kupie kamieni“ i góralszczyźnie poddawała się chętnie tchnieniu jedynych u nas gór wysokich.

Gdzie tam do tego różnym Krynicom i Ciechocinkom, które niosą wprawdzie ludziom zdrowie, ale gdzie nigdy nie czuć było powiewu ludzkiego geniuszu! Geniusz ma już to w naturze, że nie pyta się „Orbisu“, gdzie jechać, lecz jedzie tam, gdzie mu się podoba. A podobało mu się zawsze bardzo w Zakopanem. Więc też wydało mi się wielce dziwne, gdy się dowiedziałem, że jeden z naszych najwybitniejszych fotografów-pejzażystów, rodem z polskiego „dalekiego wschodu“, powąchawszy kiedyś trochę dolinę Kościeliską w Tatrach uznał ten krajobraz za „karmelkowaty“.

Ale my wszyscy, którzy porodziliśmy się w Zakopanem i ci wszyscy, starzy i młodzi jego przyjaciele, a fanatycy Tatr, rozsiani we wszystkich środowiskach po całej Rzeczypospolitej, których marzeniem jest być w tych górach choćby raz na rok przez miesiąc, — wiedzą i odczuwają z głęboką radością rzeczy, które się w Tatrach dokonały na jesieni roku 1938, gdy po 18 latach drgnęła nareszcie tak niesprawiedliwa granica państwowa w Tatrach, narzucona nam, gdy bolszewicy wyciągali łapy po Warszawę.

Zakopane nigdy się nie przyzwyczaiło do tej granicy i mimo istnienia konwencji turystycznej, mającej ułatwić ruch turystyczny w Tatrach przy pomocy przepustek i specjalnych legitymacji, turysta polski odczuwał zawsze rodzaj upokorzenia, gdy go zaczepił czeski żandarm. Bez przepustki i legitymacji można było co najwyżej spoglądać bezkarnie z Rysów nad Morskim Okiem na grupę olbrzymów Tatr Wysokich, będącą razem z przyległymi dolinami po czeskiej stronie. Znajdowała się też tam — o ironio losów! — sławna i wysoka przełęcz „Polski Grzebień“, której nazwy nawet Czesi nie mieli odwagi zmienić, a Niemcy w swych opisach zwali stale „Polnischer Kamm“, — klasyczny szlak tatrzański

ze strony północnej polskiej na południową słowacką Tatr. Z „Polskiego Grzebienia“ dopiero widać, jak na południu, we mgle oddalenia giną niziny i osiedla Słowacji i tam też biegnie obecna nowa granica państwowa w Tatrach. Ta rozkoszna dla licznych rzesz polskich turystów i fotoamatorów nowość zaczyna się od Rysów i nie omija żadnego z najwyższych szczytów, z wyjątkiem Łomnicy i Gerlacha, które wypadają z rdzennego grzbietu na południe.

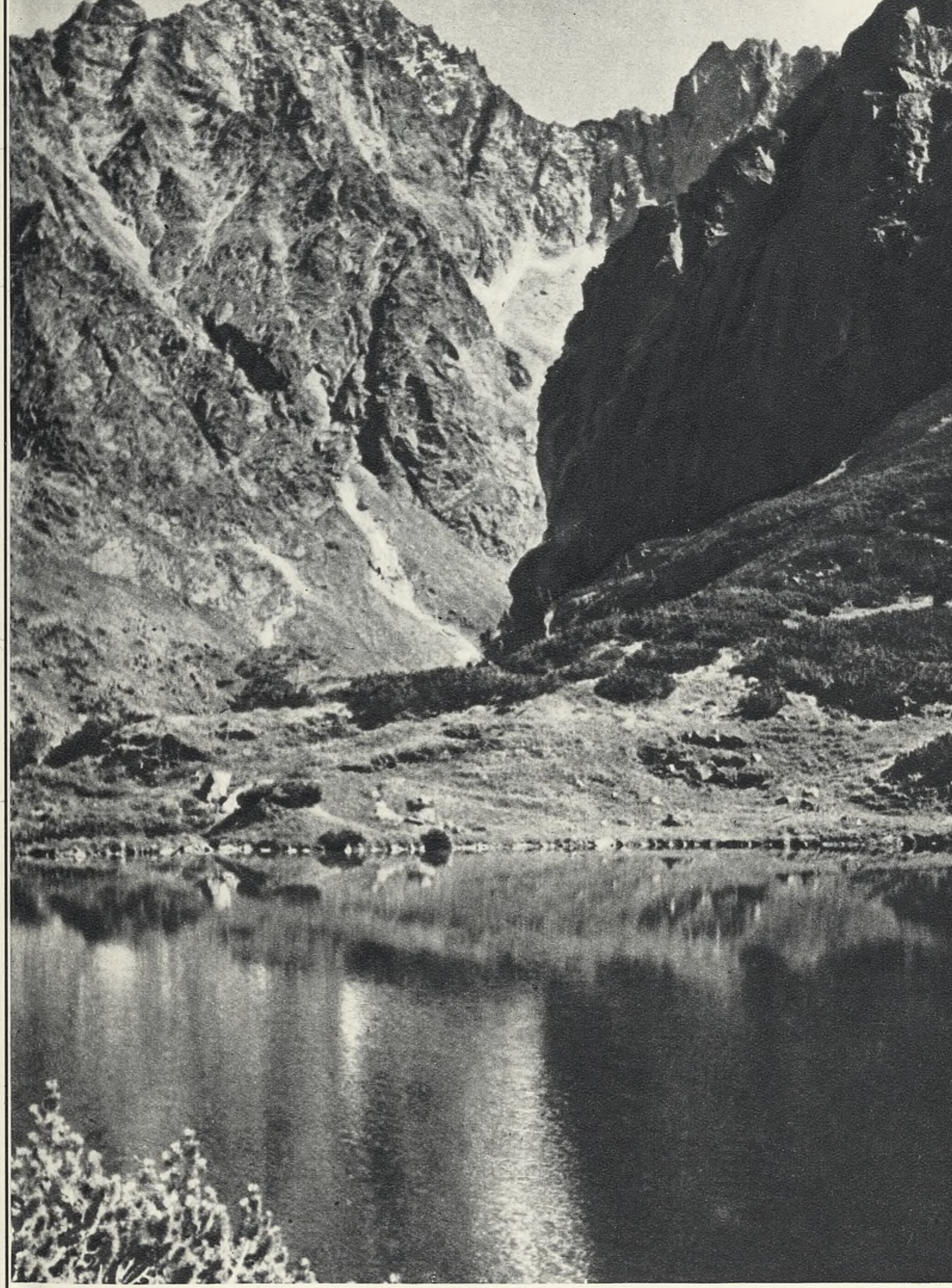
Jasne jest, że polskim miłośnikom Tatr i fotoamatorom, którzy dotychczas obracali się w rejonie Hali Gąsienicowej, doliny 5-ciu Stawów Polskich i Morskiego Oka, przybyło nowe, olbrzymie bogactwo motywów krajobrazowych wysokogórskich, równe co najmniej skarbom przemysłowym Trzyńca i Karwiny na polu gospodarczym. Na polu estetycznym otrzymaliśmy nowy silny zastrzyk tematów górskich szczytowych, graniowych i dolinnych, a nawet wiejskich (wieś Jaworzyna), z których dla naszego turystycznego fotoamatorstwa może być wiele radości i pociechy w ciągu najbliższego lata roku 1939 i w biegu lat następnych.

Mimo stosunkowo niewielkiej powierzchni odzyskanych w Tatrach terenów, szczegółowe omówienie tego bogactwa motywicznego jest w jednym artykule niemożliwe. Postanowiłem więc tylko brać pod uwagę w dalszym ciągu tych rozważań jedną, wspaniałą, granitową dolinę Białej Wody, która sama tylko jest kopalnią świeżych górskich motywów, a nie miała godnego odpowiednika w Tatrach Polskich przed ustaleniem nowej granicy.

Biała Woda, to zupełne przeciwieństwo krajobrazowe znanych dolin wapiennych w rejonie Tatr Zachodnich, — takich, jak dolina Strążyska, Kościeliska, Chochołowska i inne, zgrupowane pod północnymi stokami Giewontu i na zachód od niego. Formacje skalne wapienne i granitowe formują zupełnie odmienne krajobrazy, a więc doliny wraz z otoczeniem muszą być też różne. To też jeżeli porównać wapienną dolinę Kościeliską z granitową doliną Białej Wody, to są to dwa bieguny tego samego krajobrazu, o których nie można by powiedzieć, że jeden jest piękniejszy od drugiego. Są to tylko rzeczy różne gatunkiem górskiego piękna, jak różne są skały, — jasny wapień i ciemny granit, — z których uformowała je przyroda.

W Tatrach mieliśmy wprawdzie zawsze krajobraz granitowy, ale tego było tak mało! Gdyby tak spojrzeć z lotu ptaka, to z jednej strony ujrzałoby się kotlinę Morskiego Oka z drugiej Halę Gąsienicową, w środku dolinę 5-ciu Stawów Polskich, w jej przedłużeniu Roztokę — no i po krzyku. A gdyby się znaleźć na dnie doliny pięciostawiańskiej i zejść przez piękną Roztokę do słynnych wodospadów Mickiewicza, to już tylko kilkanaście minut do dawnej granicy państwowej i — kres wędrówki bez przepustki do niedalekiego wylotu doliny Białej Wody.

A przecież dolina ta, obecnie już w naszych granicach się znajdująca, to raj dla fotoamatorów w pogodny, słoneczny dzień i z różnych przyczyn taka kopalnia motywów, że starczy tam dla wszystkich, artystycznie odczuwających przyrodę duchów, a nie braknie i dla tych, co wychowani wśród wileńskich pagórków, zechcą poznać i uznać niezrównane piękno gniazda skalnego na naszej nowej południowo-zachodniej granicy. Aby jednak mogła być z tego wartościowa fotografia, nie wystarczy być



Czeski Staw z doliny Czeskiej. Dr. A. M. WIECZOREK



Dr. A. M. WIECZOREK

Krajobraz tatrzański przed wejściem do doliny Białej Wody.



Dr. A. M. WIECZOREK

Ganek i Wysoka z doliny Czeskiej.



Dr. A. M. WIECZOREK

Gerlach z doliny Białej Wody.

«ROTOFOT» Warszawa

w Tatrach trzy dni i opiewać góry mniej, lub więcej banalnymi słowami. Trzeba być dłużej, wzgl. częściej w Zakopanem, skąd prowadzą liczne ścieżki i szlaki tatrzańskie, a także drogi bite, na których kursują liczne autobusy wycieczkowe. Częstsze obcowanie z krajobrazem tatrzańskim daje możność artystycznego wczucia się w jego surowe, majestatyczne piękno, nie mające z „karmelkowatością" nic wspólnego. Można się więc w pobliże doliny Białej Wody dostać z Zakopanego różnymi drogami, bądź przez góry, bądź jadąc autobusem w stronę Morskiego Oka do dawnego mostu granicznego na Łysej Polanie, lub nieco dalej do wylotu Roztoki.

Jeżeli się nie idzie przez góry, to najlepiej wyjechać autobusem wczas rano, aby mieć cały dzień na tę dolinę, na którą i tydzień byłoby za mało, jeżeli się zważy, że dolina Białej Wody jest długa i ma w górnych piętrach zawieszone inne doliny ze stawami, należące do tego samego rejonu.

Do doliny Białej Wody najlepiej wyjść od schroniska w Roztoce, leżącego tuż nad dawną granicą, gdyż wtedy ma się jeszcze przed wylotem doliny wspaniałe krajobrazowe przedpole z widokiem na grupę Mięguszowieckiego i innych szczytów, otaczających Morskie Oko. Wygodna, o łagodnym wzniesieniu ścieżka w dolinie została przez powodzie ostatnich lat bardzo zrujnowana, co jednak w pewnym sensie dodaje jej uroku, zwłaszcza, że działanie powodzi na samym dnie doliny wytworzyło obraz niebywałego kataklizmu, zaś dla fotografii pierwszorzędne przednie plany. Odnosi się wrażenie, jakby dnem doliny przepłynęły jakieś nieogarnięte masy wód o bardzo bystrym prądzie, który naniósł całe góry kamieni, powalił wiekowe drzewa, powyginał i poplątał fantastycznie konary, a gdzie się dobrał do dawnej ścieżki, tam ona przestała istnieć i nie można się czasem nawet połapać, gdzie ona biegła. Są obejścia, o których można powiedzieć „szukajcie, a znajdziecie", a na miejscu, gdzie były dawniej mostki, nie ma zgoła nic, albo tylko powalony potężny świerk z gałęziami, po którym przejście na drugą stronę dla pań w sukienkach jest czystą rozkoszą, zaś dla fotoamatorów stwarza sposobność do chwytania na migawkę innego rodzaju „pięknych widoków", w każdym razie niegórskich.

U samego wylotu Białej Wody, gdy się wejdzie w las i w powodziową plątaninę wertepów, można by doznać lekkiego rozczarowania, gdyby nie za długo, za wielkim zakrętem górskiego, burzliwego strumienia, nie otwierał się niezrównany widok na dolinę, na szerokie łożysko rwącej rzeki, porośniętej gęstym lasem w dolnej części doliny, na imponujący szczyt Garłucha i bardzo charakterystyczną dla Białej Wody sylwetę Młynarza. Odtąd, aż do końca doliny, który się znaczy Polaną pod Wysoką, będziemy szli wśród skalnego otoczenia granitowych olbrzymów, przy czym wśród szumu górskiej wody wyminiemy Młynarza. Potężna jego ściana, bliska dla oczu i spadająca do doliny niemal prostopadle, podobnie jak ściany sąsiednich wierchów, imponuje zawsze, ilekroć się ją widzi, choć szczyt Młynarza nie należy do grupy najwyższych wierchów, otaczających dolinę.

Wysoka, Ganek, Rumanowy szczyt, Zadni Gerlach, którym obecnie biegnie granica i szereg innych, wystrzelających dumnie krzesanicami

ponad najbliższe otoczenie końca Białej Wody, zamykają ją jakby półkolem granitowych wierchów od frontu, dając fotoamatorowi w drodze na Polanę pod Wysoką niezliczoną ilość odmian wysokogórskiego krajobrazu tatrzańskiego, który majestatem w niczym nie ustępuje Alpom, a nam Polakom, jest droższy, niż jakikolwiek inny krajobraz górski na świecie. Widok, roztaczający się z Polany pod Wysoką, i jej urok jest dostatecznie znany miłośnikom Tatr, aby go tu nieudolnym piórem chcieć odmalować. O wiele lepiej i dosadniej można to zrobić kamerą i dlatego kilka ilustracji do tego artykułu ma znaczenie nie tylko pedagogiczne, jak podobne tematy trzeba ujmować, lecz i znaczenie opisowe.

Do najbardziej charakterystycznych cech doliny Białej Wody należą jej poboczne doliny wiszące, z których każda dla siebie jest osobną atrakcją. Gdy na Polanie pod Wysoką staniemy twarzą do gór wprost od kierunku podejścia, to na wprost będziemy mieć, niczym najwyższe piętro Białej Wody, dolinę Kaczą z Kaczym Stawem, na prawo urwisko dolnego brzegu doliny Czeskiej z Czeskim Stawem, na lewo zaś prowadzi droga przez obszerną dolinę Świstową, której próg jest z dołu niewidoczny, — gdzie prowadzi klasyczny szlak na Polski Grzebień. Najbardziej kuszące i piękne jest urwisko doliny Czeskiej, dokąd podejście prowadzi początkowo przez las, otaczający Polanę pod Wysoką, a potem słabo widoczną ścieżką myśliwską, gdzie już łatwo się zorientować co do kierunku i prawidłowości dalszego podejścia. To samo można powiedzieć o dolinie Kaczej, oddzielonej od Czeskiej potężnym masywym Ganku. Zdjęcia z podejścia do tych dolin wiszących, zarówno, jak i z ich progów, to pyszne krajobrazy wysokogórskie, jeżeli się tylko udadzą. A przyjąwszy dobrą słoneczną pogodę, to powinny się udawać, jeżeli się weźmie pod uwagę, że nie zawsze i nie często nawet jest się w dolinie Białej Wody, gdy się mieszka na nizinach.

Tu więc dopiero z opisów terenowo-krajobrazowych wchodzimy w sedno spraw techniczno-fotograficznych. Ale zacznijmy od narzędzi pracy.

Biała Woda ma to do siebie, że można tam względnie łatwo fotografować różnymi kamerami i różnymi metodami. Można pracować ze statywem i bez niego w zależności od rodzaju kamery. Tylko dla obiektywów długoogniskowych nie ma tam pola do popisu, a zresztą wystarczy każdy obiektyw o normalnej ogniskowej, lub nawet o trochę szerszym polu widzenia dla związania dna doliny z niebem. Kto pracuje starą metodą na kliszach szklanych, a chciałby mieć materiał w plecaku na większą ilość zdjęć, który by go zbytnio nie obciążał, ten niech da pierwszeństwo pakfilmowi przed kliszami, lub niech sobie sprawi specjalną kasetę na film zwojowy, którą się wsuwa na miejsce matówki po nastawieniu na ostro. Ta metoda jest tańsza i nadaje się do aparatów kliszowych 6×9 cm, podczas gdy pakfilm bardziej jest w tym wypadku aktualny dla formatu 9×12 cm, gdyż dla tego formatu istnieją wprawdzie również kasety do filmów zwojowych, ale dając obraz tylko 6×9 cm, zwężają tym samym jego kąt, co w danym wypadku jest niepożądane.

Kamery na filmy zwojowe i kamery małoobrazkowe stoją oczywiście w górach na pierwszym miejscu, jako najwygodniejsze w pracy i najmniej krępujące w trudnym terenie swobodę ruchów fotoamatora. Ale z kamerą małoobrazkową zmienia się również całe dalsze postępowanie, a więc metoda pracy. Ponieważ miniaturowe negatywy muszą być z reguły powiększane, więc muszą też posiadać odpowiednio drobne ziarno, z czego można sobie nic nie robić, gdy się pracuje np. w formacie 9×12 cm. Nawet niezależnie od rodzaju wywoływacza, który dla każdej metody pracy musi być inny, — inaczej się wywołuje poszczególne filmy 9×12 cm, a inaczej całe taśmy filmu kinowego, na których bywa po kilkadziesiąt zdjęć. W pierwszym wypadku stosuje się wywoływanie starego typu, t. zw. „indywidualne“, w drugim, — wywoływanie w specjalnym przyrządzie t. zw. (tanku) „na czas“, który musi być z góry wiadomy dla określonego filmu i wywoływacza, przy danej temperaturze.

Ponieważ artykuł ten przeznaczony jest dla wszystkich fotoamatorów, odwiedzających Tatry, a w szczególności dla tych, którzy zainteresują się tematami Białej Wody i innych niedawno przyłączonych do Polski terenów tatrzańskich, — więc niepodobieństwem jest dać na tym miejscu jakąś „żelazną receptę“ na dobre wyniki w górskiej fotografii i zainteresowanych muszę odesłać do mojej broszury „O fotografowaniu w gorach“, wydanej (1938) przez Księgarnię W. Wilaka w Poznaniu. Broszurka ta nie rości sobie wprawdzie pretensji do wyczerpania tematu, ale jest w niej w każdym razie znacznie więcej, niż mogę podać tutaj.

Rozwiązanie szczegółów w cieniach ciemnego granitu, a także ciemne świerkowe lasy, występujące na pierwszych planach doliny Białej Wody, wymagają dość obfitego czasu naświetlenia, celem wydobycia w przednich planach dostatecznej ilości szczegółów. Jako przeciętny czas naświetlenia dla średnioczułych filmów, przy użyciu jasnego filtra żółtego i w warunkach słonecznej pogody, przyjąć trzeba $^{1}/_{50}$ sek. przy otworze 1 : 6,3. Już w dolinie Czeskiej, która leży znacznie wyżej, a nie posiada lasów, można śmiało w razie potrzeby skrócić ten czas dwukrotnie. Wywołanie negatywu w warunkach kontrastu las-niebo nie może być zbyt kontrastowe, aby nie doprowadzać do nadmiernego zaczernienia nieba na negatywie, które — mimo filtra żółtego — może wypaść tak ciemne, że potem przy powiększaniu nie można tego w żaden sposób wyrównać. Albo las będzie przeczerniony, a niebo dobre, albo niebo będzie zbyt jasne, a las dobry.

Uwagi te odnoszą się nie tylko do Białej Wody, ale w ogóle do wszystkich dolin tatrzańskich, w których rosną ciemne lasy świerkowe.

Gdyby jednak negatyw był jak najlepiej wywołany, to zła kompozycja może przyszłemu obrazowi odebrać wszelką wartość. Sprawa kompozycji w terenie jest najbardziej emocjonującym momentem ze wszystkich czynności fotograficznych i rozgrywa się w czasie naświetlenia. Wtedy to obiera się najbardziej indywidualny „punkt widzenia“ dla danego motywu, wtedy się koło niego krąży, staje się niżej, lub wyżej, wtedy się waży wzajemny stosunek planów do siebie, dobiera najpomyślniejsze oświetlenie, wtedy się czeka, aż słońce wyjdzie z za chmury, lub za nią się schowa, bada się kierunek wiatru i porównuje z kierunkiem pędzących na niebie chmur — jednym słowem — wtedy się myśli tak, aby

było najlepiej. Ale to „najlepiej“ jest tak różne, jak różne są fotograficzne indywidualności i dlatego każdy zdolniejszy fotoamator jest w kompozycji „panem na własnym podwórku“. W kompozycjach różnych autorów mogą krzyżować się różne wpływy, ale to nie przeszkadza, że wpływy działają bardzo często podświadomie, zaś fotoamator podchodzi do tematu tak, jak uważa za stosowne.

Przyłączony do Polski na jesieni roku 1938 cały okręg Jaworzyny kryje w sobie oprócz doliny Białej Wody inne jeszcze doliny. Dolina Jaworowa i jej dzikie górskie otoczenie jest pięknym w swoim rodzaju, ale nie daje tylu i tak różnorodnych możliwości, jak Biała Woda z wiszącymi nad nią dolinami. Natomiast motywów szczytowych i graniowych przybyło nam tak wiele, że starczy ich na długie lata na Zadnim Gerlachu, na Lodowym, Kotowym i Jagnięcym, na Płaczliwej Skale i Hawraniu. W te okolice powinna teraz pójść ekspansja polskich fotoamatorów-taterników, w stronę nowej granicy na Polskim Grzebieniu, drogą przez Białą Wodę z jednej strony i przez Jaworzynę i dolinę Jaworową z drugiej.

Iść tam, to znaczy przekonać się naocznie, że Tatry Wysokie są już nasze, że ich piękno przyrodzone jest wieczne, że ich majestat jest jedynym godnym w naturze odpowiednikiem Majestatu mocarstwowej Rzeczypospolitej na ziemiach Polski, jak one są długie i szerokie.

Józef Świtkowski, Lwów.

Różne rodzaje retuszu.

Fotograf amator zazwyczaj nie ośmiela się próbować jakichkolwiek poprawek na swych negatywach i pozytywach, uważając wszelki retusz za pewnego rodzaju umiejętność tajemniczą i trudną. Fotograf zawodowy natomiast uznaje retusz za konieczność, bez której jego zdjęcia portretowe nie miałyby w ogóle powodzenia; a jeżeli sam tej sztuki nie posiada, przyjmuje osobnego retuszera, jako pracownika najważniejszego po „operatorze“.

A tymczasem retusz to nie jest sztuka ani trudna ani tajemnicza i nie wymaga jakiejś szczególnej umiejętności poza tą jedną, aby ślady retuszu nie były widoczne. To zaś potrafi każdy amator, jeżeli tylko nie będzie chciał przekraczać granic zasady, że lepiej za mało, niż za wiele.

Negatywy miewają najczęściej tak małe rozmiary, że uskutecznianie na nich jakichkolwiek poprawek ręcznych byłoby rzeczywiście sztuką mało komu dostępną. To też retusz negatywu ogranicza się zwykle do dwóch zadań: osłabiania i odplamiania, wszelkie zaś dalsze poprawki wykonywa się na pozytywie powiększonym.

O d p l a m i a n i e m nazywa się zakrywanie dziurek i plamek przejrzystych na negatywie. Jeżeli zdjęcia robiono na taśmie kinowej (Leica), dziurki lub plamki na nich bywają najczęściej tak drobne, że ledwie je w ogóle widać na negatywie, a występują dopiero na powiększeniach po-

zytywowych jako czarne punkty lub kreski. Takich plamek oczywiście nie można zakrywać na malutkim negatywie, lecz na powiększonym pozytywie. Większe, gołym okiem widoczne, dziurki w emulsji zakryć się dadzą z powodzeniem tylko wtedy, gdy znajdują się na miejscach zupełnie czarnych, a więc np. na niebie negatywu lub na powierzchni śniegu.

Do zakrywania plamek użyć można farby nieprzejrzystej, np. tuszu lub czerwieni kryjącej. Bardzo przydatna jest także nowokokcyna, barwik anilinowy czerwony, łatwo rozpuszczalny w wodzie, wyrabiany specjalnie do retuszu negatywów. Położywszy na stole lusterko, opiera się na nim ukośnie czystą szybkę szklaną, a na niej negatyw, aby był oświetlony równo światłem odbitym od lusterka; są także w handlu do tego celu osobne pulty retuszerskie. Pędzelkiem malutkim, ostro zakończonym, nabiera się nieco farby i umieszcza się ją na dziurce w negatywie, dbając usilnie o to, żeby zakryć tylko samą plamkę, a nie rozmazywać farby poza jej brzegi. Gdy się to od razu nie uda, należy wodą zmyć negatyw z farby, poczekać aż żelatyna emulsji wyschnie i próbować pędzelkiem na nowo.

Większe negatywy, zwłaszcza portretowe, można nie tylko odplamiać, lecz także próbować na nich lekkich poprawek światłocienia. Bierze się do tego bardzo słaby, zaledwie różowy, roztwór nowokokcyny i pędzelkiem nakłada się na miejsca zbyt przejrzyste, które zatem wychodzą za ciemno na pozytywie. Są to najczęściej cienie od nosa do ust i pod oczami, gdy oświetlenie modela podczas zdjęcia było bardzo kontrastowe. Lepiej jest nakładać kilka razy słaby roztwór nowokokcyny na to samo miejsce, niż użyć za silnego i potem musieć wypłukiwać w wodzie negatyw. Robiąc od czasu do czasu próbne odbitki stykowe z negatywu retuszowanego, ocenia się najlepiej, kiedy te miejsca są już dostatecznie „rozjaśnione“.

Retuszowania ołówkiem, szeroko stosowanego dawniej przez zawodowców, nie radziłbym próbować amatorom, gdyż wymaga znacznej wprawy, a mimo to najczęściej pozostaje widoczne na pozytywach. Jeżeli idzie o zdjęcia portretowe, to niemal zupełnie obejść się można bez retuszu, stosując obiektyw miękko rysujący (monokl) lub nasadkę zmiękczającą (Duto), a przede wszystkim dbając o odpowiednie uregulowanie oświetlenia modela podczas zdjęcia.

Natomiast „cuda działa“ retusz świetlny, czyli po prostu d o ś w i e t l a n i e pozytywów podczas powiększania. Jest to zabieg, któremu nawet zagorzali przeciwnicy wszelkiego retuszowania nic zarzucić nie mogą. Pod doświetlaniem rozumiem dłuższe w stosunku do innych naświetlanie niektórych części obrazu powiększanego.

Najprostszym przykładem takiego zabiegu w zdjęciach krajobrazowych jest doświetlanie nieba, które wprawdzie nieraz zawiera na negatywie piękne chmury, ale jest tak czarne w stosunku do samego krajobrazu, że na pozytywie wychodzi jak pusta biała plama, na której nie ma chmur ani śladu. Wtedy wystarczy naświetlić całe powiększenie normalnie, a potem doświetlić samo niebo, zasłaniając resztę obrazu tekturą odpowiednio przyciętą.

Zabieg ten bywa bardzo łatwy wtedy, gdy na obrazie powiększanym granicą między niebem a terenem jest linia pozioma, niemal całkiem prosta. W takim wypadku wystarczy po naświetleniu normalnym całego krajobrazu nakryć teren tekturą wedle linii horyzontu przykrojoną i doświetlić samo niebo przez czas odpowiedni. Najczęściej będzie tu potrzebne doświetlenie przez czas jeszcze raz tak długie (lub dwie trzecie tego czasu), jak trwało naświetlanie całej powierzchni powiększenia. Tekturę kładzie się wtedy po prostu na papier bromosrebrowy pod rzutnikiem.

Jednak krajobrazy, na których prosta linia tworzy granicę horyzontu, nie są nigdy piękne; to też najczęściej amator zdejmuje wycinki natury z takiego stanowiska, żeby prostą linię horyzontu przerywały jakieś przedmioty o konturach urozmaiconych, a więc np. dachy domów, sylwety gór dalekich, lub drzewa. Wtedy oczywiście doświetlanie nieba na powiększeniu bywa odpowiednio trudniejsze. Nie można już położyć po prostu kawałka tektury, gdyż musiałaby być przedtem powycinana dokładnie według konturów przedmiotów sterczących w niebo co nieraz byłoby wprost niewykonalne.

W takich wypadkach przycina się zgrubsza tekturę mniej więcej według zygzakowatych linii horyzontu, ale nie kładzie się jej wprost na papier bromosrebrowy, lecz trzyma się ją w ręce w pewnej odległości (kilka cm) ponad papierem, poruszając nią lekkim ruchem drgającym podczas doświetlania.

Poruszanie zmierza do tego, aby część zasłaniana nie odgraniczała się ostro linią wyraźną od nieba na obrazie, lecz zanikała stopniowo i nieznacznie. Należy przy tym trzymać tekturę tak, żeby brzeżkiem rzucała cień na część nieba najbliższą horyzontowi; niebo bowiem bywa zwykle najjaśniejsze w pobliżu horyzontu, a czym wyżej w górę, tym bardziej jest ciemne.

Tego rodzaju retusz świetlny nie ogranicza się oczywiście tylko na samo niebo w obrazach. W wielu zdjęciach, czy to krajobrazowych, czy architektonicznych, czy innych, również i teren u dołu obrazu bywa nieraz za jasny na powiększeniu. Poprawić można tę usterkę przez zakrycie tekturą całej prawie powierzchni naświetlonego już normalnie obrazu, odsłaniając tylko dolną część jego, i doświetlając ją przy ciągłym poruszaniu tektury. Kontur jej nie musi wtedy być ucięty równo, lecz także można go wykrawywać mniej lub więcej zygzakowato, aby owo doświetlenie dolnej części obrazu wyglądało jak cień, rzucony w przedpole przez jakiś przedmiot spoza brzegu obrazu.

Pamiętać przy tym należy oczywiście, że kierunek tego imitowanego cienia musi być zgodny z kierunkiem oświetlenia przedmiotów w krajobrazie. Błędem byłoby, gdyby ten „sztuczny“ cień padał od lewej krawędzi obrazu ku prawej, podczas gdy wszystkie przedmioty w obrazie oświetlone są z prawej strony. Mając wątpliwości, w jaką formę wyciąć brzeg tektury, lepiej już jest obciąć go równo i doświetlić cały dolny brzeg obrazu równomiernie, a więc np. w zdjęciach architektury przyciemnić cały teren aż do podstawy budowli.

Przy powiększaniu zdjęć portretowych doświetlanie ich części może być również bardzo przydatne do podniesienia efektu obrazka, lub do

wyrównania błędów w oświetleniu modela. Jeżeli nawet część dolna obrazu nie jest sama w sobie za jasna, to jednak nieraz mieszczą się w niej jakieś mało ważne dla całości szczegóły, które swą jasną plamą odciągają uwagę widza od twarzy osoby portretowanej. Często takimi niepożądanymi plamami bywają ręce modela, czy to nagie, czy w jasnych rękawiczkach. Wtedy doświetlenie całej dolnej części obrazu (wraz z rękami) z pomocą przysłaniania reszty tekturą poprawia efekt wydatnie.

Na odwrót zaś kawałek tektury odpowiednio przycięty może służyć do rozjaśniania miejsc za ciemno wypadających na powiększeniu. Zdarza się np. czasem w zdjęciach portretowych, że twarz modela wychodzi za ciemno w stosunku do tła szarego, lub w ogóle nie różni się tonem od niego. Wtedy naświetla się normalnie całe powiększenie z wyjątkiem twarzy, którą przed ukończeniem naświetlania zasłania się pod rzutnikiem z pomocą kawałka tektury. Robi się to w określonym czasie przed końcem naświetlania, np. 10 sekund, jeżeli całe naświetlanie ma trwać 30 sekund.

Wydawać by się mogło trudnym, jak można zasłonić samą twarz tekturą, jeżeli ta twarz mieści się na środku obrazu; jest to jednak wcale łatwe. Wycina się z tektury tarczę owalną (eliptyczną) nieco mniejszych rozmiarów, niż głowa na powiększeniu; tarczę tę umocowuje się na sztywnym drucie lub na cienkim patyczku drewnianym i trzyma się ją, jak patelnię nad ogniem, za koniec drutu nad papierem bromosrebrowym tak, aby tylko na twarz osoby cień rzucała. Ręka trzymająca musi być oczywiście poza kręgiem światła pod rzutnikiem, inaczej bowiem cień ręki zasłaniałby część obrazu.

W taki sam sposób można „rozjaśniać" nie tylko twarze na portretach powiększanych, lecz także w ogóle przedmioty za ciemne na innych motywach, np. domy lub drzewa w krajobrazie. Drucik lub pręcik przytwierdzony do tektury nie rzuca żadnego cienia na powierzchnię obrazu, gdyż trzyma się go nad nią w pewnej odległości (kilka cm), a ponadto ręka trzymająca drga zawsze; cień drucika zatem jest zupełnie nieostry, rozwiany.

Zadania wprost przeciwne powyższym można rozwiązywać przez przyciemnienie jakiejś części na środku obrazu, gdy wychodzi za jasno na powiększeniu. Wtedy całą jego powierzchnię zasłania się tekturą, posiadającą otwór wycięty w tym kształcie, jaki ma przedmiot, który chcemy przyciemnić. Może to być np. twarz osoby, zbyt jasna w stosunku do otoczenia, albo też jakiś inny przedmiot (dom, las, góra, postać ludzka). Przy końcu naświetlania całego powiększenia zasłania się obraz tą tekturą z wycięciami, aby tylko przez nie światło padało na papier bromosrebrowy.

Zdarza się czasem na powiększeniach inny jeszcze błąd, zależny jednak nie od negatywu, lecz od rzutnika. Okazuje się wtedy, że na obrazku powiększanym brzegi, a zwłaszcza rogi, są za jasne, jak gdyby tam światło z rzutnika nie doszło. Jakoż nie dochodzi rzeczywiście, a to albo dlatego, że lampa w rzutniku jest źle (za blisko negatywu) umieszczona, albo że kondensor ma za małą średnicę w stosunku do

rozmiaru negatywu, albo wreszcie w rzutniku bezkondensorowym dlatego, że szybka ze szkła mlecznego niedostatecznie rozprasza światło.

W takich wypadkach naprawia błąd tektura, wycięta w formie tarczy okrągłej o takiej średnicy, jak węższa krawędź obrazu powiększanego. Trzymana nad nim w oddaleniu kilku cm tarcza zakrywa cały obraz odsłaniając tylko brzeg górny i dolny wraz z rogami i po naświetleniu całej powierzchni doświetla tylko te brzegi. Gdy winą jest za mały kondensor, zabieg z tekturą oczywiście nic nie pomoże i wtedy należy wybierać na powiększenie tylko środek negatywu.

Oto niektóre zastosowania retuszu świetlnego, łatwe i proste w zasadzie. Pomysłowość własna amatora znajdzie sobie ponadto inne jeszcze sposoby zasłaniania i doświetlania określonych części obrazu, aby w ten sposób poprawić efekt artystyczny powiększenia.

Po wywołaniu papieru bromosrebrowego, oraz po utrwaleniu go i starannym wypłukaniu, przychodzi kolej na r e t u s z c h e m i c z n y, czyli rozjaśnianie świateł obrazu. Rozumiem pod tym traktowanie całego obrazu lekkim roztworem osłabiacza Farmera, aby rozjaśnić światła obrazu i nadać im czystość śnieżnie białą. Nie jest to zabieg niepotrzebny, gdyż nawet przy dokładnym dawkowaniu czasu naświetlenia i dodaniu środków hamujących do wywoływacza miejsca jasne na obrazie — czy to z powodu nieszczelności ciemnicy, czy nieco starszego „wieku“ papieru — nie są tak lśniąco białe, jak być powinny. Gdy obraz jest jeszcze mokry, nie spostrzega się tego, ale po wysuszeniu go widzi się dopiero, że jednak nieco szare są te miejsca, które chcieliśmy mieć śnieżnie białe.

To też najlepiej wziąć sobie za stałą regułę, aby każde bez wyjątku powiększenie po utrwaleniu i wypłukaniu poddać jeszcze działaniu rozcieńczonego roztworu osłabiacza, a dopiero potem ponownie wypłukać i wysuszyć. Roztwór może zawierać np. 1 g żelazicjanku i 20 g tiosiarczanu na litr wody. Podczas tego rozjaśniania należy miską poruszać i działanie roztworu kontrolować, aby osłabiacz nie wyżarł szczegółów w światłach obrazu. Dla kontroli najlepiej jest podwinąć w górę rożek obrazu i lewą stroną przytknąć do miejsca najjaśniejszego na powiększeniu: jeżeli obie powierzchnie są jednakowo białe, należy zaraz przenieść obraz z osłabiacza do wody.

Na suchym już obrazie podejmuje się dalsze poprawki farbą lub kredką. Idzie tu przede wszystkim o odplamienie, a więc o zakrycie czarnych punktów i kresek na miejscach jasnych. Zakrywa się je białą farbą (t. zw. biel kryjąca), nabraną na koniec małego pędzelka. Gdy miejsca wkoło czarnego punktu nie są całkiem białe, lecz szare, należy do farby białej dodać nieco czarnej (t. zw. czerni obojętnej), próbując na nieużytecznym brzeżku papieru, czy odcień szarości farby odpowiada odcieniowi strątu srebrowego na powiększeniu. Przy odplamianiu obrazów na papierze „kremowym“ należy do farby białej dodać nieco żółtej z odcieniem czerwonawym.

Farbą czarną lub szarą zakrywa się plamki jasne na powiększeniu, powstałe przez to, że na negatywie zakryliśmy tuszem lub nowokokcyną, punkty przejrzyste. Podobnież przyciemniać można z pomocą pędzelka farbą czarną lub szarą niektóre drobne szczegóły w cieniach obrazu

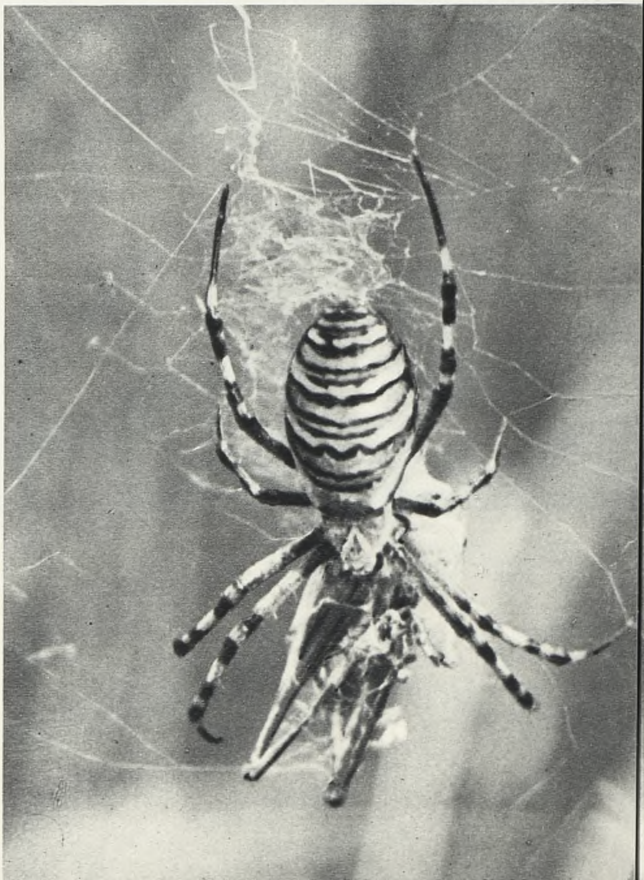


łoda ważka obok swej łuski larwalnej. J. URBAŃSKI



Gąsienica zmrocznika wilczomleczka.

J. URBAŃSKI



Pająk ze zdobyczą



Motyl na kwiecie J. URBAŃSKI



Dinarchus dasypus



J. URBAŃSKI

Rzekotka

powiększonego, aby podkreślić ich wyrazistość. Na papierze chropawym można zamiast farby i pędzelka użyć kredki czarnej, a ponadto przyciemniać nią także większe partie obrazu, które mimo doświetlania z pomocą tektury pozostały jeszcze za jasne. Czy tymi próbami poprawi się efekt, a nie popsuje, zależy to nie tyle od wprawy, ile od smaku artystycznego amatora.

Oto łatwe i proste zabiegi retuszu*), stosowane zresztą także przez fotografów zawodowych. Nie wymagają wprawy, natomiast wymagają świadomości celu, któremu mają służyć. Warunkiem, aby nie raziły poczucia estetycznego, jest tylko stosowanie ich tak umiarkowane i dyskretne, żeby nie występowały rażąco jako coś niezgodnego z charakterem fotograficznym obrazu i z jego prawdą artystyczną.

Mgr Jarosław Urbański, Spiczyn.

Łowy na małego zwierza.

Otaczający nas świat roślin i zwierząt, przebogaty w twory o pięknych a zarazem dziwnych kształtach i barwach jest nieprzebraną skarbnicą motywów dla każdego fotografa. Jeżeli jednak zaczniemy uważnie przeglądać roczniki naszych czasopism fotograficznych oraz zwiedzać wystawy fotograficzne, zauważymy ze zdumieniem, że zdjęć o motywach przyrodniczych brak zupełnie, lub że stanowią one znikomo mały odsetek w porównaniu z obrazami, których tematem jest np. architektura, krajobraz, portret lub martwa natura. W ostatnim czasie nastąpiła pod tym względem pewna poprawa, jednak nadal interesuje się u nas motywami przyrodniczymi stosunkowo nieliczna garstka fotoamatorów.

W czym należy się doszukiwać przyczyny tego nienaturalnego zjawiska trudno powiedzieć. Początkujących odstrasza być może rozpowszechnione mniemanie, iż fotografia przyrodnicza to dziedzina nader trudna, dostępna tylko dla niewielu szczęśliwych wybrańców losu, posiadaczy bardzo drogich aparatów. U zaawansowanych jednak, którzy w swej praktyce zetknęli się już z techniką robienia najrozmaitszych zdjęć, wymagających nieraz dużej umiejętności, obawa powyższa nie powinna odgrywać żadnej roli. Czyżby więc większość naszych fotoamatorów nie chciała lub nie potrafiła dostrzec piękna cechującego ogromną rzeszę żywych istot, z którymi się na każdym kroku stykamy? Moglibyśmy się utwierdzić w tym mniemaniu, czytając opinie niektórych naszych czołowych fotografików o przepięknych zdjęciach przyrodniczych, zamieszczanych w zagranicznych rocznikach fotograficznych. Zdaniem ich są to tylko dokumenty lub po prostu „anegdoty przyrodnicze“ nie posiadające z punktu widzenia estetyki żadnej wartości. Wynikałoby więc stąd, że fotografie przyrodnicze muszą zawsze pozostać tylko zdjęciami dokumentarycznymi, które z fotografiką nie mają nic wspólnego.

---

*) Inne szczegóły zawiera moja praca p. t. „Retusz Amatorski“, Poznań 1939, nakładem księgarni Wł. Wilaka.

Na szczęście tak surowy sąd o wartości motywów przyrodniczych mają tylko jednostki, a każdy nieuprzedzony widz przyznaje, że fotografie roślin i zwierząt w wolnej przyrodzie obok wartości naukowej wykazują często duże walory estetyczne.

Ażeby zachęcić najszersze rzesze fotografujących do zajęcia się tą tak bardzo u nas zaniedbaną dziedziną, rozpatrzymy pokrótce, jak trzeba postępować chcąc otrzymać ładne zdjęcia przyrodnicze. Różnorodność motywów jest atoli i w tej dziedzinie tak duża, że omówienie chociażby najbardziej ogólnikowe ważniejszych grup, wykroczyłoby poza ramy krótkiego artykułu. Z konieczności więc pominę tym razem zdjęcia z zakresu przyrody martwej oraz zdjęcia roślin, a zajmę się wyłącznie fotografowaniem zwierząt.

Zadanie mam o tyle uproszczone i ułatwione, że nie potrzebuję się rozpisywać o niezwykle trudnym i wymagającym ogromnego doświadczenia fotografowaniu zwierząt ssących i ptaków w wolnej przyrodzie, gdyż temat ten omówił nasz znakomity w tej dziedzinie specjalista p. Włodzimierz Puchalski w artykule p. t. „O fotografii myśliwskiej“ (Nowości fotograficzne, nr. 19 — 1938).

Jednak i fotografowanie mniejszych zwierząt, np. płazów, gadów, owadów, pajęczaków i t. d. nastręcza początkującemu dużo trudności i stawiając pierwsze kroki na tym polu tylko w niewielu wypadkach otrzymamy zdjęcia, które by zadowalały zarówno pod względem technicznym jak i estetycznym. Na ten drugi wzgląd niestety nie wszyscy fotoamatorzy zajmujący się fotografią przyrodniczą zwracają uwagę, sądząc, że poprawna kompozycja i harmonijne oddanie światłocienia ich nie obowiązuje. Stąd też widzi się nieraz nawet ciekawe z punktu widzenia naukowego zdjęcia o rażących wadach estetycznych, których przy pewnej staranności można by z łatwością uniknąć. Wprawdzie większość fotografii przyrodniczych ma być w pierwszym rzędzie niesfałszowanymi dokumentami naukowymi i nie wolno skutkiem tego zmieniać lub „upiększać“ tła i otoczenia fotografowanego motywu ani stosować na zdjęciu retuszu, wszystko to jednak nie może nas powstrzymać w dążeniu do otrzymania jak największego odsetka „dokumentów“ poprawnych pod względem estetycznym.

Ktokolwiek zamierza zająć się fotografowaniem zwierząt, musi się najpierw dokładnie zapoznać z ich życiem i obyczajami, zarówno czy będą to duże ssaki lub ptaki, czy też drobne owady. I to właśnie jest ogromną zaletą fotografii przyrodniczej. Przebywanie wśród wolnej przyrody, i obserwowanie przeróżnych zwierząt jest nie tylko najlepszym odpoczynkiem i wytchnieniem po trudach codziennego życia pomiędzy szarymi murami miast, lecz zarazem kształci obserwatora zmuszając go do rozmyślania nad dostrzeżonymi zjawiskami. Z pewnością nigdy nie będziemy żałowali nawet długich chwil straconych na daremnym oczekiwaniu upatrzonego przez nas zwierzęcia ani też tych wycieczek, z których skutkiem nie sprzyjających warunków nie przyniesiemy żadnego łupu fotograficznego.

A teraz zróbmy krótki przegląd tych grup zwierzęcych, o fotografowaniu których mamy pomówić i zapoznajmy się ze środowiskami, w których należy ich poszukiwać.

Zaczniemy od płazów i gadów. Pierwsze spotkamy przede wszystkim w pobliżu wód, gdzie rozwijają się ich formy młodociane. Dla fotografa szczególnie różne gatunki naszych żab i ropuch mogą się stać ciekawym motywem. Na wiosnę gromadzą się one nawet w malutkich stawkach i kałużach, aby złożyć skrzek. Zdjęcia ich należą do stosunkowo łatwych, gdyż są to zwierzęta przeważnie mało płochliwe i łatwo uda nam się do nich zbliżyć na małą odległość, jeżeli tylko zachowamy się spokojnie, unikając gwałtownych i niespodziewanych ruchów. Tak samo bez większego trudu można sfotografować pięknego jaszczura plamistego, zwanego pospolicie salamandrą, pospolitego w niektórych okolicach naszych Karpat.

Na ciężką próbę będzie natomiast na ogół wystawiona nasza cierpliwość, jeżeli zechcemy w wolnej przyrodzie robić zdjęcia jaszczurek lub węży. Zwinne te zwierzątka uciekają z nadzwyczajną szybkością, do swych nor i kryjówek, gdy tylko dostrzegą jakieś rzeczywiste lub urojone niebezpieczeństwo. Jednak i tutaj znajomość ich obyczajów pouczy nas, że zachowując się spokojnie możemy je nieraz podejść na pożądaną odległość, i że nawet uciekłszy do nor szybko je opuszczają, gdy tylko nie widzą w pobliżu nic podejrzanego. Wystarczy więc przeważnie nastawić ostrożnie aparat i czekać uzbroiwszy się w cierpliwość. U wielu ludzi te niewinne zwierzątka wzbudzają niczym nie uzasadnioną odrazę i lęk, a nawet można słyszeć zdanie, że są jadowite i że starannie trzeba się wystrzegać wszelkiego zetknięcia z nimi. Ostrożność jest atoli wskazana jedynie przy fotografowaniu żmii, będącej jedynym jadowitym gadem, żyjącym na terenie ziem polskich.

Skolei przejdźmy teraz do ogromnej rzeszy owadów. Widząc, z jaką nieporównaną chyżością i wytrwałością unoszą się w powietrzu wysmukłe ważki lub jak płochliwe są różnobarwne motyle, możemy zrazu pomyśleć, że sfotografowanie ich w naturalnym otoczeniu jest zupełnie niemożliwe i że daremne byłyby wszelkie wysiłki i próby w tym kierunku poczynione. Prawie równie zwinne okazują się przeróżne muchy i błonkówki, a tylko większość chrząszczy odznacza się ruchami powolnymi i małą płochliwością. Od nich przeto możemy zacząć fotografowanie owadów, przechodząc stopniowo do innych grup.

Obserwując na ukwieconej łące lub na słonecznym brzegu lasu rozmaite kwiaty dostrzeżemy wkrótce, że niektóre z nich, np. osty i rośliny baldaszkowe, są szczególnie licznie odwiedzane przez najrozmaitsze owady, które nie odlatują, chociaż przyglądamy im się z bliska. Trwa to jednak tylko tak długo, dopóki nie poruszymy się gwałtownie, gdyż wtedy momentalnie wszystkie owady odlatują. Lecz nie odchodzimy i czekamy postanawiając na przyszłość zachowywać się ostrożnie. I rzeczywiście po krótkim czasie znowu gromadzą się na kwiecie skrzydlaci goście, spragnieni słodkiego nektaru. Ustawiamy więc aparat, badamy skrupulatnie, na jakim tle i w jakim oświetleniu najlepiej przedstawia się upatrzony kwiat, kontrolujemy ostrość i spokojnie czekamy na zdobycz. W ten łatwy sposób, nie ruszając się z miejsca możemy nieraz w przeciągu bardzo krótkiego czasu porobić cały szereg pięknych i ciekawych zdjęć. Niektóre owady (np. motyle i ważki) wygrzewają się na słońcu lub odpoczywają stale na pewnych miejscach, jak suche

gałązki i t. p. powracając na nie nawet wtedy, gdy wielokrotnie zostały spłoszone. Jest to oczywiście również okoliczność, która bardzo ułatwia fotografowanie.

Podobnie jak przy zdjęciach owadów postępujemy też fotografując inne drobne zwierzęta bezkręgowe, jak ślimaki, pajęczaki i t. d.

A teraz kilka wskazówek technicznych. Jak już wyżej zaznaczyłem, zdjęcia przyrodnicze powinny mieć charakter dokumentów naukowych, więc wszelka ingerencja z naszej strony dotycząca zarówno samego motywu jak też jego otoczenia jest zakazana. Musimy więc dołożyć dużo starania, aby pomimo to zdjęcie było ładne i estetyczne. Najwięcej trudności sprawia przeważnie tło zawierające nadmiar zbędnych szczegółów, które na zdjęciu odciągają uwagę od głównego motywu. Nieraz też drobny i delikatny motyw na niespokojnym tle zupełnie ginie i dopiero po dłuższej obserwacji spostrzegamy, co obrazek ma przedstawiać. Wadę powyższą daje się przeważnie usunąć przez umiejętne stosowanie przysłony, której zbytnio nie zmniejszamy starając się otrzymać ostry i wyraźny główny motyw na spokojnym i jednolitym tle, kontrastującym z jego barwą. Zastosowanie odpowiedniej przysłony jest bardzo ułatwione w aparatach wyposażonych w matówkę. Wiele kłopotu mamy też nieraz z wiatrem, kołyszącym główki kwiatów, na których siedzą upatrzone owady.

Co się tyczy aparatu, to sprawa ta jest mniej ważna, niżby się w pierwszej chwili mogło wydawać, gdyż wynik zależy często nie tyle od niego, ile od wprawy i cierpliwości fotografującego. Ponieważ fotografujemy zwykle motywy drobne z niewielkiej odległości, więc posługujemy się aparatem wyposażonym w soczewki zbliżające lub w podwójny wyciąg mieszka. Powinien on również posiadać obiektyw o dużej jasności, ażeby i w mniej korzystnych warunkach świetlnych było można stosować krótki czas naświetlenia.

Z przyrządów pomocniczych przyda nam się mocny statyw, który w większości innych dziedzin współczesnej fotografii stał się już niemal zupełnie zbędnym. Ważne będą również filtry, zwłaszcza żółte i jasno zielone oraz optyczny lub elektryczny światłomierz, ponieważ wiele zdjęć przyrodniczych robimy w tak trudnych warunkach świetlnych, że określenie czasu naświetlenia „na oko“ łatwo zawiedzie nawet doświadczonego fotoamatora.

Ważny jest też w fotografii przyrodniczej dobór odpowiedniego materiału negatywowego. Posługujemy się oczywiście wyłącznie błonami i kliszami orto- lub panchromatycznymi, bezodblaskowymi o wysokiej czułości. Nadają się tu doskonale błony Super Omega i Ultrapan oraz klisze Ultra-Orto-Antihalo i Ultrapan.

Odbitki w małych formatach robimy zwykle na papierach o powierzchni błyszczącej lub półmatowej, ponieważ oddaje ona najwyraźniej wszystkie szczegóły zdjęcia, co jest ważne, jeżeli ma ono służyć do celów dokumentarnych. Fotografie nasze bardzo zyskają, jeżeli je powiększymy, albowiem nawet pomimo dużej staranności nie zawsze uda nam się obrazka skomponować w ten sposób, aby nie było go trzeba obciąć dla usunięcia niepotrzebnych szczegółów. Wygląd estetyczny odbitki zyskuje wprawdzie po takim zabiegu, ale i rozmiary jej maleją

zwykle bardzo znacznie. I właśnie wtedy ocenimy w całej pełni zaletę powiększania, gdzie rozmiary obrazka regulujemy dowolnie, usuwając równocześnie to, co odciąga uwagę od głównego motywu zdjęcia. Przy powiększeniach mamy też dużą swobodę w stosowaniu papierów o rozmaitych powierzchniach. Papiery z połyskiem będą wskazane prawie tylko wtedy, jeżeli dajemy zdjęcie do reprodukcji. W innych natomiast wypadkach użyjemy raczej papierów grawurowych lub nawet ziarnistych, półmatowych, które na ogół dają tony głębsze i soczystsze niż papiery o powierzchni matowej lub głęboko matowej. Bardzo piękne rezultaty otrzymałem pracując na doskonałych papierach bromowych „Alfy“ — Br. 24, 26, 30 i 32, które swoją jakością prześcignęły większość szumnie reklamowanych wyrobów zagranicznych, używanych niestety jeszcze zbyt często przez wielu naszych fotoamatorów.

Ogromną wartość przedstawia fotografia przyrodnicza również dla rozwijającej się u nas coraz pomyślniej fotografii ojczystej. Bo przecież Ojczyznę naszą charakteryzuje nie tylko człowiek i jego dzieła oraz krajobraz, lecz także bogaty i nader ciekawy świat roślin i zwierząt, w którego skład wchodzi cały szereg tak zwanych endemizmów, czyli form, nigdzie na świecie poza granicami Polski nie spotykanych.

Dr Aleksander Maciesza, Płock.

Pierwsze polskie wydawnictwa z dziedziny fotografii.

Polska należała do krajów, gdzie bardzo wcześnie i żywo zainteresowano się wynalazkiem L. Daguerre'a.

Wiadomość o jego wiekopomnym wynalazku ukazała się w Polsce dnia 6 lutego 1839 r. w miesiąc po ogłoszeniu jej w Paryżu. Podała ją u nas „Gazeta Codzienna“ w swoim dodatku „Wiadomości Handlowe i Przemysłowe“ w artykule „O ustalaniu działań światła“.

Pierwszym miłośnikiem fotografii w Polsce stał się inż. Maksymilian Strasz, który pierwszy już wiosną tego roku zaczął robić próby zdjęć fotograficznych i pisać o fotografii.[1]) Rozpoczął on swoje próby zdjęć sposobem Talbota i podał o tym wiadomość do „Gazety Codziennej“ 13 lipca 1839 r. w artykule „Sposób przenoszenia na papier przedmiotów, z pomocą kamery obskury, przez wpływ samego światła“. Przy artykule przesłał dwie próbki zdjęć, które oglądano w redakcji.

Tymczasem oczekiwano w Polsce z wielką niecierpliwością ogłoszenia w Paryżu szczegółowego opisu wynalazku Daguerre'a i Niepce'a, co nastąpiło w dniu 19 sierpnia 1839 r. na posiedzeniu Paryskiej Akademii Umiejętności. Sprawozdanie tego posiedzenia „Gazeta Codzienna“ podała 31 sierpnia.

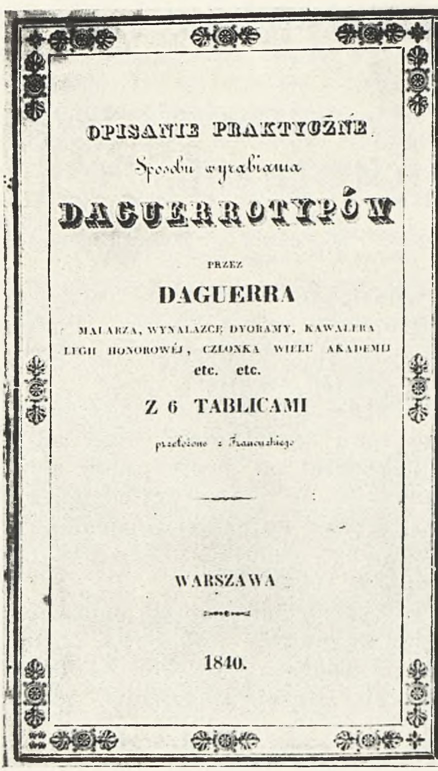
---

[1]) Maciesza Aleksander: Ojciec fotografii polskiej — Inż. Maksymilian Strasz: „Fotograf Polski“ 1938, str. 33—36; 49—52.

M. Strasz nie zadowolił się doniesieniami prasy, lecz sprowadził autentyczny opis Daguerre'a pod tytułem „Historique et description des procédès du daguerrèotype et du Diorama. Paris in 8-⁰" i podał w „Wiadomościach Handlowo-Przemysłowych", dodatku do „Gazety Codziennej", 19 października „Opis szczegółowy sposobu wyrabiania daguerrotypów". Po przeszło miesięcznych próbach własnych podał w tychże „Wiadomościach" 27 listopada „Uwagi nad przedstawianiem przedmiotów w daguerrotypie".

W tym czasie szereg osób w Polsce zaczął czynić próby zdjęć sposobem Daguerre'a korzystając bądź z opisów, podawanych w prasie francuskiej, bądź z artykułów M. Strasza umieszczanych w dodatku do „Gazety Codziennej". Dotychczas udało się ustalić, że byli nimi w liczbie pierwszych: Jędrzej Radwański, fizyk, były adiunkt uniwersytetu w Warszawie, Jan Gloisner, dr medycyny i profesor historii naturalnej i fizyki na uniwersytecie w Lwowie oraz Wiktor Kurnatowski, emigrant, litograf w Poznaniu.

Do rozpowszechnienia zainteresowania dagerotypią przyczyniła się w znacznym stopniu pierwsza wystawa dagerotypów w Polsce, urządzona w Warszawie przez Towarzystwo Dobroczynności w październiku 1839 r. Wystawiono wtedy dagerotyp z widokiem kościoła Notre Dame, nadesłany z Paryża, a w kilka dni później drugi dagerotyp, wykonany i przysłany przez J. Radwańskiego, przedstawiający kościół Wizytek, przy Krakowskim Przedmieściu.


OPISANIE PRAKTYCZNE
Sposobu wyrabiania
DAGUERROTYPÓW
PRZEZ
DAGUERRA
MALARZA, WYNALAZCĘ DYORAMY, KAWALERA LEGII HONOROWÉJ, CZŁONKA WIELU AKADEMII
etc. etc.
Z 6 TABLICAMI
przełożone z francuskiego
WARSZAWA
1840.

Rys. 1.

Żywe zainteresowanie dagerotypią w Polsce stało się bodźcem dla księgarzy do wydania tłumaczeń opisu autentycznego, podanego przez Daguerre'a. Ukazały się one w 1840 r. Wymienił je K. Estrejcher w swej „Bibliografii". Opierając się na tej wskazówce udało mi się po długich poszukiwaniach w różnych wielkich bibliotekach odnaleźć te bardzo rzadkie druki i otrzymać do przestudiowania za pośrednictwem Biblioteki im. Zielińskich Tow. Naukowego w Płocku. Ze względu na to, że nie były one nigdzie opisane, a mogą być ciekawe dla wielu fotografów, podaję ich opis i wygląd.

Egzemplarz tłumaczenia warszawskiego posiada Biblioteka Publiczna w Warszawie, gdzie jest zapisany pod nrem 052234. Druk ten nosi tytuł następujący: „Opisanie

praktyczne wyrabiania daguerrotypów przez Daguerra malarza, wynalazcę dioramy, kawalera Legii Honorowej, członka wielu akademii etc. etc. z 6 tablicami, Warszawa, 1840".

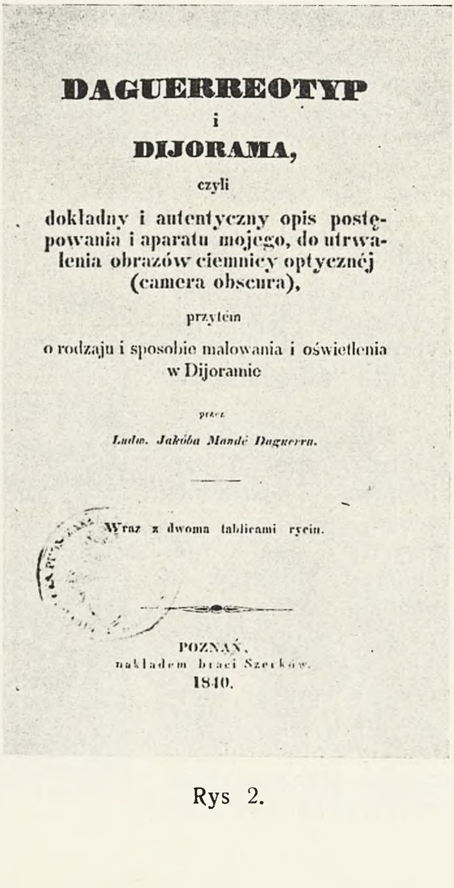
Załączona reprodukcja karty tytułowej (rys. 1) daje pojęcie, jak wyglądało to pierwsze wydawnictwo polskie z dziedziny fotografii. Jest to niepozorna, niewielka broszura w okładce koloru żółtawego, o wymiarach 13,5 : 22,5 cm, licząca 27 stron. Gdy uprzytomnimy sobie, że to była pierwsza jaskółka, zapoczątkowująca powstanie i rozwój naszej literatury fotograficznej, będącej obecnie w dużym rozkwicie, doznajemy wzruszenia, które pobudza nas do bliższego zapoznania się z tym drukiem.

Nasuwa się pierwsze pytanie: komu zawdzięczamy ukazanie się tego wydawnictwa? Z ogłoszenia, znajdującego się na tylnej okładce, dowiadujemy się, że wydawcą był Julian Kaczanowski, nabywca drukarni po ś. p. O. Łątkiewiczu, przy ul. Miodowej w Pałacu Paca pod nr 493. Po unowocześnieniu nabytej drukarni, rozpoczął on drukować własne wydawnictwa. Jednym z pierwszych było omawiane tłumaczenie. Tytuł jego, porównany z oryginałem, wzkazuje, że jest to wolny skrócony przekład. Na drugie pytanie: kto tego dokonał? znalazła się odpowiedź w „Gazecie Codziennej" (1840 nr 2737), w ogłoszeniu o drukarni J. Kaczanowskiego. Wymieniono tam przy tytule tego wydawnictwa nazwisko tłumacza. Był nim E. Grabowski. Z notatki, podanej w tym piśmie z dnia 6 lutego 1840 r. dowiadujemy się, iż dziełko to ukazało się i jest do sprzedania w księgarni Orgelbranda po zł 2.—.

Sądząc z tego K. Estrejcher prawdopodobnie nie miał tego tłumaczenia w ręku, gdyż mylnie podał je jako wydawnictwo Orgelbranda.

Wkrótce po tym ukazało się w Poznaniu całkowite tłumaczenie opisu Daguerre'a pod tytułem „Daguerreotyp i diorama czyli dokładny i autentyczny opis postępowania i aparatu mojego, do utrwalania obrazów ciemnicy optycznej (camera obscura), przy tym o rodzaju i sposobie malowania i oświetlenia w dioramie przez Ludwika Jakóba Mandé Daguerra wraz z dwoma tablicami rycin. Poznań, nakładem braci Szerków, 1840".

Egzemplarz tego druku udało mi się odnaleźć w Poznaniu, w Bibliotece Raczyńskich. Jest to egzemplarz o ciemnozielonej opra-

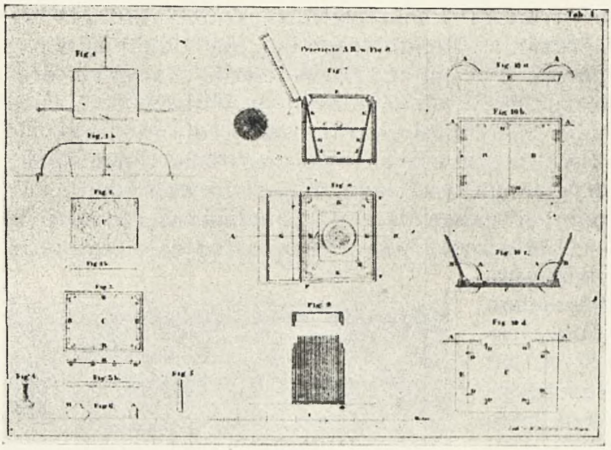

DAGUERREOTYP
i
DIJORAMA,
czyli
dokładny i autentyczny opis postępowania i aparatu mojego, do utrwalenia obrazów ciemnicy optycznéj (camera obscura),
przytém
o rodzaju i sposobie malowania i oświetlenia w Dijoramie
przez
Ludw. Jakóba Mandé Daguerra.
Wraz z dwoma tablicami rycin.
POZNAŃ,
nakładem braci Szerków.
1840.

Rys 2.

wie o skórzanym grzbiecie. Ma on wymiary 11,5×18,5 cm i liczy stron 55+1 nl. +2 tablice składane.

Wygląd karty tytułowej przedstawia załączona reprodukcja (rys. 2). Styl tłumaczenia poznańskiego jest bardziej ciężki i trudniej zrozumiały w porównaniu z przekładem warszawskim. Wykryć, kto był tłumaczem, nie udało się...

Załączone do obu przekładów tablice, przedstawiające potrzebne przyrządy w dokładnej skali, ogromnie ułatwiały każdemu, kogo interesowała dagerotypia, poznanie techniki wykonywania dagerotypów, oraz mogły być pomocne przy robieniu przyrządów w własnym zakresie.

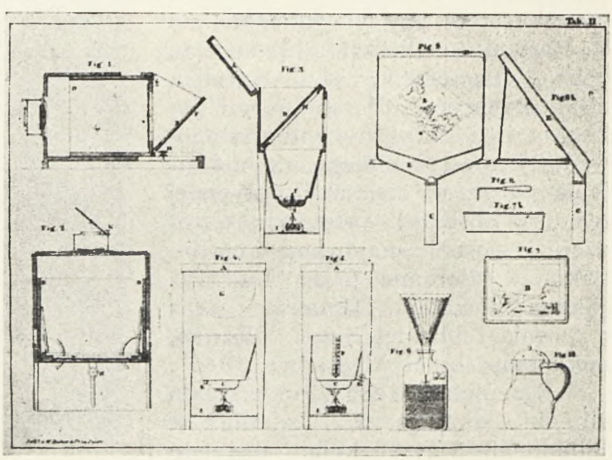


Rys. 3.

Podane tu w dwukrotnym linijnym zmniejszeniu tablice z wydania poznańskiego (rys. 3 i 4) dają pojęcie, jakimi przyrządami posiłkował się Daguerre.

Na pierwszej tablicy (rys. 3) przedstawione są przyrządy, potrzebne do polerowania płyty miedzianej platerowanej i nadania jej powłoki jodowej oraz urządzanie kasety.

Na drugiej tablicy (rys. 4) narysowane są: ciemnia optyczna, przyrząd do wywoływania z pomocą pary rtęci, oraz przyrządy do utrwalania i zmywania. Dla nas w czasach obecnych szczególnie interesujące jest urządzenie ciemni optycznej — pierwszego aparatu fotograficznego.



Rys. 4.

Różnica zasadnicza pomiędzy nim a dzisiejszymi aparatami polega na tym, że pierwszy miał nieruchomy obiektyw a ruchomą tylną część aparatu. Ostrość obrazu na matówce była otrzymywana przez przesuwanie tej części. Obiektyw stanowiła soczewka achromatyczna peryskopijna. W celu

otrzymywania zdjęć w położeniu właściwym posiłkowano się zwierciadłem, umocowanym przy obiektywie pod kątem 45°. Posiłkowanie się nim wymagało o jedną trzecią część więcej czasu naświetlania, niż bez lustra.

Z tych przekładów dowiedziano się dokładnie w Polsce, że sposób otrzymywania zdjęć przez Daguerre'a był następujący:

Wystawiał on posrebrzaną (platerowaną) płytę miedzianą na działanie pary jodu, wskutek czego płyta powlekała się na powierzchni warstewką jodku srebra; po czym pomieszczał ją w ciemni optycznej w odpowiedniej kasecie; następnie płytę naświetloną poddawał działaniu pary rtęci, która w postaci drobnych kuleczek osadzała się tylko na tych miejscach płyty, na które działały promienie światła; na koniec utrwalał płytę w tiosiarczanie sodu, w którym rozpuszczał się jodek srebra w miejscach nienaświetlonych.

Opisane tu przekłady stały się następnie jedynymi polskimi podręcznikami dagerotypii dla jej miłośników oraz dla rozpoczynających swój zawód dagerotypistów.

W różnych miastach Polski znalazły się jednostki, które z zapałem zaczęły czynić próby zdjęć. Niestety, niewiele tylko nazwisk tych pierwszych miłośników fotografii przechowało się w pamięci pokoleń lub zanotowano je w pismach.

Znamiennym jest, że przede wszystkim zainteresowały się dagerotypią osoby, mające poczucie i przygotowanie artystyczne. Tu na pierwszym miejscu wymienić należy Marcina Zaleskiego (1796—1877), artystę malarza, który z wielkim zamiłowaniem malował widoki ulic i gmachów w Warszawie, a po ogłoszeniu wynalazku Daguerre'a począł robić zdjęcia gmachów warszawskich. W 1842 r. widziano dagerotyp Łazienek przez niego wykonany. Marcin Zaleski wskutek tego może być uważany za ojca fotografii artystycznej w Polsce.

Spośród nauczycieli rysunków dagerotypistami jednymi z pierwszych byli Julian Zawodziński z Płocka[1]) oraz dr fil. Szczodrowski z Poznania, którzy stali się pionierami dagerotypii zawodowej w Warszawie. Dagerotypiści zawodowi bowiem wyszli spośród dagerotypistów amatorów. Karol Beyer np. uprawiał dagerotypię jako amator, nim wyjechał do Paryża, aby stać się zawodowcem.

Okres dagerotypii w Polsce trwał stosunkowo niedługo. Po wynalezieniu w r. 1851 fotografii kolodionowej mokrej, dagerotypia w przeciągu kilku lat wyszła całkowicie z użycia. Dagerotypiści zamienili się na fotografów.

Zaczęto bardzo odczuwać brak odpowiedniego podręcznika. Zaspokoił tę potrzebę inż. Maksymilian Strasz. Wydał on pierwszy polski podręcznik fotograficzny pod tytułem „Fotografia czyli zbiór środków używanych do zdejmowania obrazów z pomocą światła na papierze i szkle, ułożonych do praktycznego zastosowania podług dzieł hrabiego de la Sor i Texier, Le Graya i Brebissona, przez M. S.... , Warszawa w 8-ce, str. str 106. Zł 3 gr 10. Druk ten obecnie stanowi rzadkość bibliograficzną, którą znaleźć można tylko w niektórych większych bibliote-

---

[1]) Aleksander Maciesza. Z dziejów kultury artystycznej Płocka. Julian Zawodziński. „Życie Mazowsza" 1937 nn 1—6 os. odb.

kach. W Bibliotece Publicznej w Warszawie znajduje się egzemplarz, zapisany pod nrem 017126, podarowany przez Aleksandra Karolego, wybitnego fotografa zawodowego, który brał bardzo żywy udział w rozwoju polskiego piśmiennictwa fotograficznego.

Szczegółowy opis tego egzemplarza podałem w artykule „Ojciec fotografii polskiej — inż. Maksymilian Strasz „(Fotograf Polski“ 1938 na str. 49—50). Reprodukcja karty tytułowej znana jest ogółowi fotografów polskich z „Fotografiki“ Jana Bułhaka.

Wymienione tu trzy niepozorne broszury przyczyniły się w dużym stopniu do rozwoju polskiej fotografii, która stanowi obecnie u nas, podobnie jak w innych krajach, potężny czynnik kultury na równi prawie z drukiem.

Jan Bułhak, Wilno.

Sprawdziany oceny obrazów fotograficznych.

Człowiek starszy lubi wracać myślą do najmocniejszych przeżyć, jakich doznał w swoim życiu, a dla artysty są one chwilami najwyższego szczęścia. Kiedy pod koniec życia czynimy obrachunek sumienia, to pamiętamy tylko uczynki prawdziwie dobre lub zdecydowanie złe — szara masa innych faktów obojętnych, bez wyraźnego oblicza, ucieka z pamięci i przestaje istnieć. Podobnież artysta, czyniący przegląd swej działalności, pominie milczeniem wiele swoich prac, ale zatrzyma się przy kilku głównych, kapitalnych, które uważa za najlepsze, ponieważ włożył w nie wiele samego siebie. Popatrzy na nie ze wzruszeniem i szepnie w myśli: „Z wami byłem naprawdę szczęśliwy...“

W możności takiego powiedzenia należy szukać najtrafniejszego, jedynie prawdziwego sprawdzianu wartości dzieła artystycznego, gdyż jest to ocena wewnętrzna, sięgająca głęboko i do treści obrazu i do jaźni samego autora, splecionych w jedną mistyczną całość. Ocena powierzchowna, oparta na uznaniu osób trzecich, na rozgłosie wśród publiczności, może bardzo przyjemnie łechtać próżność autora lub zapewniać mu jakieś korzyści materialne, ale nie jest w stanie dorównać tamtej pierwszej, wydobytej z głębi własnej świadomości.

Dlatego też autor, fotografik, gdy czyni swój estetyczny rachunek sumienia, powinien odróżniać bardzo ściśle dwie sprawy, mianowicie: 1) która jego praca miała największe powodzenie i 2) która dała jemu samemu najwięcej wrażeń niezapomnianych? To rozróżnienie przyda się nawet fotografowi początkującemu, gdyż nauczy go nie iść na lep łatwych pochwał i niezasłużonego powodzenia, nie upajać się nadmiernie zdawkową oceną ludzi niekompetentnych, lecz — być wymagającym względem siebie i szukać w sobie wypowiedzeń o wartości stałej, a nie koniunkturalnej. Dla lepszego unaocznienia życiowego znaczenia tych sprawdzianów, spróbuję zastosować je do własnej działalności, by w niej

zaczerpnąć parę przykładów, przydatnych dla innych, a zarazem — by pofolgować sobie w upodobaniu do „wspominania".

Pytanie pierwsze — dotyczące obrazu, jaki miał największe powodzenie, jest łatwe do rozstrzygnięcia sposobem nieledwie mechanicznym. Sięgam do wielkiego stosu obrazów, posyłanych na różne wystawy międzynarodowe, i oglądam kolejno odwrotne strony kartonów, zalepionych różnobarwnymi etykietkami Salonów. Wydobywam z teki sporą paczkę dyplomów na medale, zapowiadanych zwykle w różnych mniej lub więcej drogocennych metalach, ale wykonywanych przeważnie — z papieru, i staram się przypomnieć, jak to było. Ale z medalami jest gorzej, bo nigdy nie potrafiłem pamiętać dłużej, niż dobę, za jaki obraz dostałem który złoto-papierowy medal; za dużo mam na to dzieci fotograficznych i zbyt często je niegdyś w świat wysyłałem. A wreszcie, zadowolenie z otrzymanego odznaczenia na wystawie nigdy nie mogło dorównać radości, jakiej doznawałem przy samym fotografowaniu i ta była mi zawsze najwyższą nagrodą.

Biorę zatem karton, najbardziej upstrzony kolorowymi plamami, taki, na którym nie zostało już ani kawałeczka wolnego miejsca. Geografia jego jest urozmaicona: Londyn, Paryż, New York, Ottawa, Dublin, Syracuse, Chicago, Toronto, Bethune, Worcestershire, Bridge of Allan, Wilno, Krzemieniec i, odwracając karton do góry, znajduję, że przedstawia on obraz p. t. „Drezno", reprodukowany w wielu wydawnictwach ilustrowanych krajowych i obcych i tak często poszukiwany w drodze bezpośrednich zamówień. Obraz ten pochodzi z czasu, gdy mieszkałem w Dreźnie i studiowałem tam fotografikę u znanego artysty Hugona Erfurtha. Z przedmieścia Neustadt codziennie chodziłem do starego miasta przez most Augusta na Elbie i nieraz przystawałem na moście, by przypatrywać się omglonym sylwetom kościołów na przeciwległym brzegu, widzianym poprzez szeroko rozlaną rzekę. Marienkirche, Hofkirche, Ständehaus i taras Brühlowski tworzyły grupę strzelistych rokokowych wyniosłości, na których oko spoczywało z niezmiennym zainteresowaniem. Aż kiedyś raz, korzystając z pięknego ranka i z atmosfery, przesyconej słonecznym omgleniem, utrwaliłem to wrażenie na płycie, chwytając na pierwszy plan ciemną plamę łódki, jako perspektywiczną odskocznię dla dalszych mgławych zarysów architektury. Zdjęcia dokonałem teleobiektywem anachromatycznym Puyo i Puligny (Adjustable), co mi pozwoliło nadać należytą skalę ostatniemu planowi i uwydatnić miękkość konturów przejrzystej, rozsłonecznionej dali. Płyta — pamiętam to dobrze, choć to było w roku 1912 — była oczywiście „wysokoczuła" Agfa Chromo-Isolar o **13°** Sch., gdyż płyta „Isorapid" o fenomenalnej na owe czasy czułości **16°** Sch. przyjść miała dopiero w parę lat później. Powiększenie na papierze bromowym bez żadnych opracowań negatywu i retuszów pozytywu, ale za to bardzo starannie wystudiowane pod względem gradacji papieru, czasu naświetlenia i sposobu wywołania, dało mi efekt pożądany i obraz był gotów. Przeleżał spokojnie w tece cały okres wielkiej wojny, a w 15 lat po wykonaniu zdradził swoje incognito i przyczynił sobie wiele rozgłosu. A jednak ten obraz przyszedł mi zupełnie łatwo i bezboleśnie: kosztował mię tylko parę godzin czasu, no i przedtem — parę miesięcy codziennego przyglądania się motywowi i czyhania

na tę zdarzoną chwilę, kiedy zapamiętana wizja ukazała mi się w kształcie doskonale skomponowanym i cieszącym wzrok swoją pięknością.

Ale pomimo tego niezwykłego powodzenia, jakie miało moje „Drezno“ na wystawach, w prasie ilustrowanej i wśród publiczności, nie był ten obraz nigdy tak „moim“, jak inne, o których mówiono znacznie mniej. Był on przecież — „międzynarodowy“ i w tym właśnie charakterze zjednał mi zachwyty zagranicy. Wyrósł był z obcego podłoża, narzucił mi się sam siłą codziennego oglądania, był znaleziony szczęśliwie, ale nie był — wyszukany przez serdeczną tęsknotę. Tworzył zachwyt oczu, ale był w mniejszej mierze doznaniem uczuciowym. Stanowił obiekt fotografii artystycznej, ale nie był przedmiotem fotografii ojczystej, rozumianej tak głęboko i wnętrznie, jak tylko można sięgnąć w treść duchową pojęć ojczyzny, rodziny i domu. Teraz może zdołałem się wytłumaczyć, dlaczego mój najsławniejszy obraz nigdy nie zdobył mego serca i nie stał się moim własnym w takim stopniu, jak inne, mniej sławne, o których zaraz powiem.

Mój stosunek osobisty do obrazów fotograficznych jest zarazem prosty i skomplikowany. Niejedno osiągnięcie było wynikiem długich i pracowitych prób interpretacyjnych czy to w bromoleju lub w gumie, czy też z pomocą wtórnika papierowego, ale to są raczej wyjątki. Najmilsze i najcenniejsze wydają mi się moje prace, wykonane w zwyczajnym powiększeniu bromowym, stanowiącym wierne oddanie treści negatywu, zawierające w sobie implicite wszystkie walory przyszłego obrazu. Rzecz naturalna, że taki negatyw nie zdarza się często i musi zresztą być opracowany chemicznie z wielką rozwagą i zgodnie z zamierzeniem końcowym (osłabienie nadsiarczanem amonu), a dobór papieru bromowego i sama czynność powiększania musi być poddana surowej kontroli tonalnej i tematowej. Praca ta daje oczywiście wiele chwil przyjemnych, ale mimo to właściwe przeżycie artystyczne, uczuciowe, jest gdzie indziej. Największej emocji doświadczam w czasie samego zdjęcia i w chwilach, które je poprzedzają. Motyw może być pracowicie wyszukiwany i studiowany przez wiele dni, co powiększa jego wartość, może również być czasem nadarzony przez prosty przypadek, w którym fotografujący ma tylko zasługę odkrywcy. To jest obojętne. Ważny i niezapomniany jest — moment twórczy, ta błyskawicznie krótka chwila, kiedy motyw, szukany lub nie, ale znaleziony, — objawia się patrzącemu w pełni harmonijnego układu, w bogactwie świetlnej szaty, w trafności wyrazu i w jego krewieństwie z naszą psychiką, to jest kiedy posiada i ujawnia nam swoje cechy rodzime, ojczyste, zrośnięte wszystkimi fibrami z naszą naturą, upodobaniami i ukochaniami. Chwila iście osobliwa — to odwieczne misterium tworzącej duszy ludzkiej — kiedy artysta ujrzał swój obraz i rzekł mu: „Stań się“, kiedy ogarnął go radosnym wejrzeniem, jak matka swoje narodzone dziecko, kiedy jak ona, czuje się poruszony do głębi trzewi i niewymownie, nieziemsko szczęśliwy... Ujrzałem mój obraz! Stworzyłem go i posiadłem! Jest mój, niezależnie nawet od tego, czy go sfotografuję na płycie. To ostatnie już właściwie nie ma znaczenia. Może być lub nie być. Już w tej chwili wiem, jakim jest mój obraz, mam oczy pełne jego cudownych kształtów, obleczonych niezawodną pięknością.

Przy takim stosunku do pracy fotograficznej trudno mówić o jakichś szczególnych predylekcjach, a raczej nasuwają się one same. Obojętne mi są te wszystkie liczne zdjęcia, którym nie towarzyszyły opisane tu stany uczuciowe. Drogie mi są jednako te obrazy, z którymi przeżyłem chwilę twórczego podniesienia, a takich może być najwyżej kilka w ciągu całego roku. W ten sposób każdej jesieni mam parę takich swoich ulubieńców, którym poprzednicy muszą nieco miejsca ustąpić, co nie przeszkadza, że i tamtym dochowuję sympatii.

Żeby wreszcie wyjść z ogólników, powiem, że lubię i cenię mój obraz p. t. „Krajobraz romantyczny", który był reprodukowany już wiele razy. Wiążą mię z nim mocne przeżycia, natchnione przez malownicze jeziora Trockie, zwłaszcza przez główne jezioro Galwe, usiane wdzięcznymi wyspami, jak szmaragdami, wtopionymi w turkusową emalię jeziora. Na jednej z tych wysp nadbrzeżne brzozy i wierzby mają tyle ekspresji, pochylają się nad wodą z taką zadumaną rozłożystością, że niewoliły zawsze mój wzrok i zapraszały do skosztowania cichego czaru bezludnej przyrody jeziornej, pełnej tajemniczej pierwotności. Z tego obcowania urodził się „krajobraz romantyczny", w którym usiłowałem podkreślić wymowę drzew, stojących nad wodą.

Jedno z najmocniejszych przeżyć zawdzięczam innemu obrazowi, zatytułowanemu „Misterium leśne". I tutaj chodziło o drzewa, bo przecież drzewa litewskie i słowiańskie pomimo zdetronizowania przez chrześcijaństwo z dawnej godności bóstw, nie straciły dla nas swojej żywej osobowości i w dalszym ciągu stanowią przedmiot naszej czci i przywiązania. Każdego roku na schyłku jesieni odbywam pożegnalną wędrówkę do Kalwarii pod Wilnem, gdzie jest piękny, stary las. Pola i ogrody są już wtedy puste, nagie i ze smutkiem oczekują zimy. Tylko w gęstym, mieszanym lesie Kalwaryjskim ostatnie uśmiechy października rozsłoneczniają wnętrze i grają świetliście na białych kapliczkach Męki Pańskiej. Tylko tam jeszcze można nie myśleć o groźbach ponurej i ciemnej zimy. W jednym miejscu nagromadzenie jasnych kaplic, sosnowych kolumn i zawiesistych konarów nabiera w południe jakiegoś zjawiskowego skupionego wyrazu i to miejsce było celem wielu moich wędrówek i kontemplacyj. A pewnego dnia, gdy miałem na szczęście ze sobą aparat, przyszła ta chwila szczególna — objawienie się zjawiska w formie kategorycznego imperatywu. Święty gaj Męki Pańskiej celebrował jakieś misterium jesienne, przed którym chciało się nisko pochylić czoła i kornie wsłuchiwać się w jego modlitewną tajemnicę.

Było to niewypowiedzianie piękne. Musiałem tę chwilę utrwalić, a przynajmniej usiłować to uczynić. Zadanie nie było łatwe. Zdawałem sobie sprawę, że wielka rozpiętość kontrastu między jaśnieniem białych kapliczek w słońcu, a czernią jodłowych cieni wymaga środków heroicznych, nie istniejących w najlepszych tabliczkach naświetleń; że trzeba zapomnieć o tych cyfrowych normach, do których zresztą nigdy nie miałem wielkiego zaufania, i zdać się raczej na instynkt, bardziej niezawodny, niż tabliczki. Po wzięciu obrazu na szkło matowe i przypatrzeniu mu się dokładnie, postanowiłem naświetlać go całe pół minuty, chociażby kosztem przygaszenia świateł częściową solaryzacją, ażeby tylko wypracować szczegóły w cieniach. Bezwietrzna pogoda sprawiała,

że wszystko wokoło było nieruchome i pozowało mi bez zarzutu, a następnie ostrożne wywołanie pyrogalikiem dało pełny walor cieniom, ratując jeszcze światła i oddając je w formie lekkiego zaszarzenia, które bez trudu zneutralizowałem przy pomocy nowo-kokcyny. Wzmocnienie świateł różową barwą przywróciło im dostateczną krytość i zróżniczkowanie, a powiększenie na bardzo miękkim papierze bromowym z dodatkowymi manipulacjami interpretacyjnymi dało w wyniku obraz, reprodukowany w poprzednim zeszycie „Nowości Fotograficznych". Do tego obrazu zawsze przywiązuję pewną wagę, ponieważ został poprzedzony wielu wrażeniami i osiągnięty ze znacznymi trudnościami, których przezwyciężenie wspomina się zawsze mile.

Jeśli teraz porównamy ten mój obrazek z tamtym, pochodzącym z Drezna i niemniej artystycznie udanym, to nie trudno będzie zrozumieć, dlaczego „Drezno" pozostało mi dość obojętne w porównaniu z przywiązaniem, jakie czuję do tych dwóch innych obrazów. Bo w nich dopiero znalazło swój wyraz to, co dzisiaj nazywamy fotografią ojczystą, a co nie jest wcale nazwą błahą. Może jej nawet jeszcze nie doceniamy i dopiero z czasem nauczymy się cenić należycie. Nie łudźmy się, by fotografię ojczystą można było uprawiać samą jedną zorganizowaną kalkulacją rozumową, jak chcą Niemcy. Trzeba do niej dodać — zachwyt i umiłowanie. Jeśli bez miłowania nie ma ojczyzny, to cóż tej ojczyźnie przysporzyć możemy — na zimno? Fotografia ojczysta — to wiedza, ale oparta na uczuciu, wiedza, która jest córką miłości, jak powiedział Leonardo da Vinci. Im wiedza jest głębsza, tym płomienniejsza miłość. Zapewne, bez wiedzy miłość się nie rozpali, ale i bez miłości — sama jedna wiedza pozostanie martwa i nic żywego nie urodzi...

Przetoż wartość obrazu fotograficznego powinniśmy mierzyć nie ilością pochwał, jakie o nim posłyszymy od ludzi, ale — ilością serdecznego wysiłku, ilością miłującej pracy, ilością radosnego wzruszenia, jakie zdołaliśmy z siebie wykrzesać.

Obawiam się, że sprawię pewien zawód czytelnikom, którzy mogli oczekiwać więcej od tytułu mego opowiadania. Tak bo zawsze się składa, że zaczynam mówić o fotografii, a kończę — na duszy ludzkiej. Cóż na to poradzę, że fotografowanie jest właściwie proste aż do banalności i nie przynosi żadnych rewelacyjnych wyjawień. Najważniejsza jest nie fotografia, ale — sztuka, artyzm, twórczość. O tych można mówić bez końca. Ale znowu cechą integralną każdej sztuki jest, że gdy chodzi o opis dróg i środków technicznych, do niej prowadzących, staje się ona prosta i zwyczajna aż do ubóstwa. A będąc uboga w sposobach wykonawczych, jest ona za to bogata w treść podmiotową, ale ta mało poddaje się jakiejś recepturze. Natomiast każda umiejętność techniczna jest skomplikowana i najeżona mnóstwem tajemniczych chwytów, budzących zaciekawienie i zazdrość laików. Na marginesie naukowym sztuki fotograficznej można by napisać całe tomy, ale sama sztuka streszcza się w niewielu zasadach, niewymyślnych, po prostu elementarnych, tak jak życie. Oto są one: być cierpliwym i uważnym, umieć patrzeć, żyć z przyrodą, słońcem i atmosferą, czuć światło i barwę. I wreszcie jedno, ostatnie, jak to już napisałem w jednej z mych książek — fotografować nie tylko aparatem, ale i — sercem.

Jan Bułhak, Wilno.

Wyniki ankiety w sprawie fotografii ojczystej.

Ogłaszając w numerze 20-tym „Nowości Fotograficznych" pracę pod tytułem „Jaka ma być polska fotografia ojczysta?", dołączyłem do niej kwestionariusz do zapełnienia przez pracujących w tej dziedzinie, ażeby nieco posunąć naprzód ewidencję stanu polskiej fotografii ojczystej.

Wynikiem tej ankiety było 55 odpowiedzi, które musiałem podzielić na trzy grupy, na odpowiedzi poważne, odpowiedzi początkujących i odpowiedzi — niepoważne. Mogłem się oczywiście pomylić w zaliczeniu którejś odpowiedzi do danej kategorii, gdy chodziło o nazwisko zupełnie mi nieznane, albo o bardzo małą liczbę posiadanych zdjęć, które pomimo tego mogą przecież mieć jakąś wartość. Ale na to już nie widzę rady: tylko mniejsza część osób odpowiadających była mi znana — inne odpowiedzi musiałem kwalifikować podług liczby i tematu podanych zdjęć, no i podług sposobu zredagowania odpowiedzi, które czasem zawierały dziecinne naiwności lub niesmaczne dowcipy. Jedenastu odpowiedzi uznanych za niepoważne, nie wyszczególniam, bo przecież nie można traktować serio tych, co w sprawie fotografii ojczystej meldują „martwą naturę, zdjęcia zamiejscowe, zdjęcia pamiątkowe z wywczasów", „przeważający portret ze względu na brak środków", „zdjęcia grupowe, altano-portret", albo „20 zdjęć, zrobionych w ciągu 10 lat".

Inni meldowali „typy w oryginalnych strojach" i „martwe życie" albo opisywali 4 gatunki kamer, którymi je fotografowali. Liczna była kategoria „zajmujących się grupami", a któryś zapaleniec zwierzał mi się, że „fotografować chciałby wszystko, co widzi oko, byleby tylko miał forsę na to". Jeszcze inny wyznawał szczerze, iż „nie wywołuje sam i nie umie robić odbitek", a jednak był nauczycielem w szkole, która by powinna mieć jakiś kącik fotograficzny. Rozczulili mię prawdziwie dwaj mistrzowie krawiecki i dekarski i żałowałem, że jeszcze za mało zrobili, by ich wziąć do grupy drugiej, pyszny zwłaszcza był w swojej rezolutności dekarz, który zabierał ze sobą aparat na dach i tam — pracował jednocześnie w dwóch fachach. To się nazywa zajadłość fotograficzna! Niech mi moi korespondenci nie biorą za złe tych uwag, czynionych w najlepszej intencji, a jeśli przy tym kogoś skrzywdziłem przez niewiadomość, to proszę, by mi wybaczył i przypisał to własnej, nie dość poważnie zredagowanej odpowiedzi.

Grupa druga, pośrednia, którą już ujawniam podług nazwisk, składała się z osób mi nieznanych i przy tym zgłaszających niewielką liczbę zdjęć, niedochodzącą często nawet do 50. Kiedy zresztą liczba ta przekraczała 100, to i wtenczas nie zawsze mogłem przenieść autora do grupy pierwszej, najpoważniejszej, bo wiem, że wśród większości autorów, zakochanych w swoich zdjęciach, tylko niewielka część negatywów nadaje się do użytku. A zresztą fotografia ojczysta jest przeze mnie rozumiana dwojako: jakościowo, jako temat i ujęcie, a ilościowo — jako cykle, zbiory, kolekcje. Konieczne są te obydwa warunki, bo rzecz wymaga wszechstronności, a więc podania w ilości dużej. Nie można być fotografem ojczystym, jeśli się ma zdjęcia genialne, ale które można policzyć na palcach. Tu obok jakości musi być ilość.

Zgłoszenia grupy drugiej.

1. Barut Józef, Gorlice, od r. 1920. Architektura, Małopolska, 100 zdjęć.
2. Banach Kazimierz, Nisko, od r. 1938. Architektura, rodzaj, rośliny. Małopolska, 86 zd.
3. Eljasiewicz Marceli, Kraków, od r. 1936. Wszystkie rodzaje, Małopolska, 100 zd.
4. Giener Polek, Warszawa, od r. 1935. Pejzaż, architektura, rodzaj, Małopolska, 45 zd.
5. Gościński Władysław, Kraków, od r. 1934. Wszystkie rodz., Podole, Hucul., Krakowskie, 100 zd.
6. Hilarowicz Franciszek, Kałusz, od r. 1937. Wszystkie rodzaje, Kałusz, Drohobycz, 90 zd.
7. Jastrzębski Mieczysław, pow. Kozienice, od r. 1934. Krajobraz, archit. różne, 80 zd.
8. Krzemieniewski Wacław, Siedlce, od r. 1938. Rzeka Bug, 200 zd.
9. Lisowski Konstanty, pow. Baranowicze. od r. 1938. Krajobr. wiejski, Polesie, 55 zd.
10. Noszczyk Marjan, pow. Wilejski, od r. 1937. Krajobraz, rodzaj, 100 zd.
11. Nichtberger Szymon, Płock, od r. 1936. Okolice górskie, 200 zd.

12. Piasecki Marjan, Dublany, od r. 1936. Krajobr. wiejski, Małopolska, 160 zd.
13. Serwin Jan, Żywiec, krak. od r. 1931. Wszystkie rodzaje, Małopolska, 250 zd.
14. Szymańczyk Józef, Kosów Poleski, od r. 1937. Typy i krajobrazy poleskie, 150 zd.
15. Udrycki Aleksander, Mościce, od r. 1935. Krajobraz górski, Czarnohora, 20 zd.
16. Woźnicki Ksawery, Częstochowa, od r. 1937. Krajobr., architektura, Częstochowa, 40 zd.
17. Zubrzycki Józef, Warszawa, od r. 1934. Pejzaż i architektura, Warszawa i okolice, 200 zd.
18. Zubrzycki Leszek, Katowice, od r. 1938. Drogi, miasteczka, Śląsk, C. O. P., 50 zd.

Widzimy z tej listy, że nawet nieduże ilości zdjęć były przez nas traktowane serio, jeśli sposób ich zgłoszenia znamionował jakąś poważniejszą intencję lub specjalne zainteresowanie. Daty wskazują, że są to przeważnie ludzie młodzi, którzy zaczęli dopiero fotografować, więc mają wszelkie szanse wybicia się. Aż 9 osób na 18 pochodzi z Małopolski i dobrze to świadczy o uspołecznieniu tej dzielnicy. Potem idą dzielnice centralne, wreszcie Kresy Wschodnie, a Poznańskie i Pomorze całkiem są nieobecne w tej grupie.

Punkt ciężkości naszej ankiety stanowi grupa pierwsza, złożona z 27 nazwisk. Do niej zostali włączeni, oprócz ludzi znanych ze swej pracy na polu fotografii ojczystej, także i mniej znani, którzy jednak zgłosili tematowość wyraźnie sprecyzowaną i przedstawioną przez duże ilości zdjęć.

1. **Boguszewski Józef,** Warszawa, Żelazna 42 m. 18, od r. 1915. Krajobraz i typy ludu, z całej Polski, 3000 zdjęć.
2. **Bochnig Stanisław,** Grudziądz, Ogrodowa 37, od r. 1928. Krajobraz, architektura, Pomorze, 800 zd.
3. **Bułhak Jan,** Wilno, Orzeszkowej 3, od r. 1905. Krajobraz, architektura, etnografia, sztuka, z całej Polski, 10000 zd.
4. **Cyprian Tadeusz,** Warszawa, Słupecka 2 a m. 3, od r. 1912. Architektura, krajobraz, Ziemie Zachodnie, morze, góry, kilka tysięcy.
5. **Dobrski Andrzej,** Mańkiewicze pow. Stolin, Polesie, od r. 1934. Łowiectwo, ptaki, zwierzyna, flora, pejzaż, architektura, Polesie, Wilno, 1500 zd.
6. **Derżko Stefan,** Kamienopol pow. Lwów 24, od r. 1928. Kwiaty, zwierzęta, owady, pejzaż, Małopolska, 2000 zd.
7. **Gąsiorowski Henryk,** Grudziądz, ul. Sienkiewicza 39, od r. 1907. Krajoznawstwo ogólne, cała Polska prócz Kresów Wschodnich, 2800 zd.
8. **Gwóźdź Ludwik,** Chorzów 11, Poleska 7 m. 10, od r. 1933. Krajobraz, architektura, folklor, Śląsk i Podkarpacie 600 zd.
9. **Harędziński Karol,** Wilkowice 429, pow. Biała Krak., od r. 1935. Krajobraz, architektura, folklor, Beskidy, pow. Żywiecki, Bialski, Bielski i Cieszyński, 300 zd.
10. **Haneman Eugeniusz,** Warszawa, Górczewska 26, od r. 1934. Krajobraz, architektura, Morze, Pomorze, Tatry, Kraków, Warszawa, 400 zd.
11. **Hermanowicz Henryk,** Krzemieniec, Liceum, od r. 1937. Krajobraz, architektura, folklor, 1000 zd.
12. **Kasperlik Wilhelm,** Mysłowice-Słupna, Krakowska 5/II. 1924. Architektura, budownictwo drewniane, etnografia, krajobraz charakterystyczny, Śląsk Górny i Cieszyński, 500 zd.
13. **Konowalczyk Stanisław,** Równe, 44 pułk piechoty. Kurs Podchorążych, od r. 1934. Krajobraz. zabytki, ludność przy pracy, Wołyn, 12000 zd. (czy nie pomyłka? może 1200 lub 120?)
14. **Jaroszyński Jan,** Warszawa, Szopena 4, od r. 1907. Krajobraz, etnografia, architektura zabytkowa i regionalna, turystyka. Okolice górskie i podgórskie, Tatry i Karpaty 5000 zd.
15. **Łojewski Mieczysław,** Święciany Wil., Nowa 6, od r. 1924. Krajobraz z Suwalszczyzny (jeziora suwalskie), 80 zd.
16. **Mączyński Jan,** Warszawa-Okęcie. Lotnisko 3 eskadry pobor., od r. 1932. Krajobraz poleski i podlaski, rodzaj, folklor, 1000 zd.
17. **Młodziejowski Jerzy,** Poznań, Cicha 4 m. 4, od r. 1928. Krajobraz tatrzański i podtatrzański, folklor i budownictwo, 1400 zd.
18. **Olszański Henryk,** Poznań, Cieszkowskiego 5, od r. 1901. Z całej Polski, życie wsi polskiej, krajobraz, zabytki, 1000 zd.
19. **Puchalski Włodzimierz,** Lwów, Nabielaka 49, od r. 1928. Małopolska, przyrodnicze, fauna i flora, łowiectwo, 5000 zd.
20. **Pfeifer Włodzimierz,** Łódź, Piotrkowska 204, od r. 1925. Architektura, wnętrzna, pejzaż łódzki, Łódź i okolice, 1000 zd.

21. **Sekutowicz Stanisław**, Puławy, Instytut, od r. 1930. Świat zwierzęcy, (zdjęcia naukowo-zoolog.), budownictwo, stroje ludowe, cała Polska, 1500 zd.
22. **Skibiński Jan**, Zakopane, Chramcówki, willa Wanda, od r. 1931. Krajobraz, typy ludu, zwierzęta, Kraków, Tatry, 1800 zd.
23. **Toczyński Adam**, Poznań, Zamkowa 4b m. 7, od r. 1901. Krajobraz, architektura, Poznań i okolice, 2000 zd.
24. **Wieczorek Antoni**, Zakopane, willa Szopenówka, od r. 1928. Krajobraz, architektura, rodzaj, życie fabryczne, reportaż artystyczny, Tatry, Wilno, Wileńszczyzna, Małopolska, Warszawa, Kraków, Druskieniki. Ilość zdjęć nie podana.
25. **Wituszyński Karol**, Sambor, Legionów 21, od r. 1909. Tematy ogólne, Małopolska i Pomorze. Kilkaset zdjęć.
26. **Wrześniowski Zygmunt**, Wilno, Kolejowa 17. Krajobraz, architektura, Wileńszczyzna, Góry, 400 zd.
27. **Żmigrodzki Józef**, Nowogródek, Kościelna 52, od r. 1919. Architektura na tle pejzażu, wnętrza, Nowogródzkie, 500 zd.

Widzimy, że pod względem tematowym przeważa krajobraz, architektura i folklor, traktowane ogólnie, a specjalności naukowe lub rodzajowe są rzadkie. Pod względem umiejscowienia zdjęć prym trzyma znowu Małopolska, która wraz ze Śląskiem, Tatrami i Karpatami zajmuje 11 pozycyj, gdy zdjęcia z całej Polski obejmują pięciu autorów, Wileńszczyzna i Nowogródzkie — 4 autorów, Poznań i Wielkopolska 2, Pomorze 3 autorów, a Łódź, Polesie, Wołyń, Podlasie i Suwalszczyzna — po jednym.

Stwierdzamy dalej, że wielu znanych naszych fotografików, uprawiających fotografię ojczystą, nie zgłosiło się do ankiety, na przykład p. p. Stefan Plater Zyberk z Warszawy, Adam Lenkiewicz ze Lwowa, Zofia Chomętowska z Warszawy (Polesie), Edward Czerny z Bitkowa, Józef Dańda z Katowic, Michał Seńkowski z Kosowa, Henryk Poddębski z Warszawy, Marian Krysztofik z Wilna, i prawdopodobnie wielu innych, którzy mi w tej chwili nie przychodzą na myśl, albo o których nie wiem, że uprawiają ten rodzaj fotografii.

Zdaję sobie sprawę, że w ten sposób zebrane dane stanowią zaledwie surowy materiał, który należy uzupełnić i opracować lepiej, niż to zrobić potrafiłem. Przyjmuję przeto z góry i bez szemrania wszelkie zarzuty, którymi ktoś mię zechce obciążyć i nawzajem mam tylko jedno życzenie i jedną odpowiedź: „Doskonale, krytykujcie to, co ja zrobiłem, ale róbcie sami dalej i zróbcie — więcej i lepiej.“ Bo właściwie w naszej ankiecie o to tylko chodzi, żeby zrobić początek i doczekać się — dalszego ciągu.

Aleksander Zakrzewski, Wilno.

100-lecie fotografii

czyli o poprzednikach ludzi zapatrzonych w słońce.

Z początku spokrewniano ich z rysownikami, potem — gdy zaczęli badać życie za pomocą bardzo wymyślnych maszynek — mówiono, że odkryli błędy u największych mistrzów pędzla, że... u nich konie nigdy nie galopowały prawidłowo, a ludzie nigdy nie biegną jak należy, kobiety nie tańczą według wszelkich praw i gdyby dalej prowadzili badania, byłoby się z pewnością pokazało, że o lataniu pojęcia nie miał ani gołąb wracający do Arki, ani Duch Święty nad głową Boga Ojca, ani św. Michał, ani cherubini, ani serafini, których widzimy na starych malowidłach.

Umieją dokładnie rysować nie posługując się ołówkiem, umieją „doskonale pochwycić i utrwalić zjawiska ciekawe i nieuchwytne, bądź z powodu swej krótkotrwałości, bądź też dlatego, że jest ich za wiele naraz, czy to „rozliczne połyski skrzydeł kołujących gołębi“, czy „dołki

na policzku niewieścim, które przelotny śmiech wywołuje", czy „nagły skurcz mięśni niespodzianie zaskoczonego człowieka", czy „tłum ludzi, skłębiony w ścisku", — słowem to wszystko, co się gwałtownie porusza, chwieje, pada, płonie, lśni, kurczy lub uśmiecha pod wpływem rozkoszy, gniewu, burzy, płomienia, wiatru albo siły ciężkości".

Kiedy przyszedł wiek XX „zrzucili z ramion czarne zasłony i stoją wobec tłumu po prostu: wyglądają mniej na magików, a za to więcej na ludzi... Nie chowają się po ciemniach i laboratoriach, ale lubią szeroki świat — naturę — chodzą i czegoś szukają". Pełno ich wszędzie. Są podobno spowinowaceni z Wielkim Leonardo da Vinci.

Mówię o fotografach.

Już w starożytności znany był fakt płowienia barw pod wpływem promieni słonecznych. Średniowieczni alchemicy również wiedzieli o działaniu słońca na niektóre związki chemiczne, jednak zmiany te przypisywano nie tyle światłu, ile ciepłu słonecznemu. Stwierdzonym jest, że Albertowi Magnusowi, alchemikowi z XIII wieku znane było czernienie ciał organicznych pod wpływem soli srebra. Koło roku 1600 umiano już sporządzić chlorek srebra, zaś w 1614 r. lekarz Angelo Sala odkrył zjawisko czernienia papieru nasączonego roztworem azotanu srebra. Angielski przyrodnik Robert Boyle tłumaczy to zjawisko działaniem powietrza.

Do właściwego pojmowania tych zjawisk dochodzi w XVIII wieku niemiecki naturalista i polihistor Jan Henryk Schulze, którego odkrycie uważają niektórzy za początek fotografii. J. H. Schulze był profesorem anatomii i chirurgii w Altorfie. Około r. 1720 robił próby nad sporządzeniem samoświecącej substancji. Kiedy zwilżył kredę za pomocą kwasu azotowego z domieszką soli srebra, zauważył, że mieszanina ta ciemnieje pod wpływem słońca.

Doświadczenie to opisuje on w ten sposób: „Dokonywałem tę pracę przy otwartym oknie, do którego wpadały promienie słoneczne.

Podziwiałem zmianę koloru tej mieszaniny na jej powierzchni, kiedy ona z barwy białej przechodziła w ciemno-czerwoną z odcieniem fioletowym. Zdziwiło mię jednak to, gdy spostrzegłem, że części mieszaniny, na które słońce nie działało, owej barwy wcale nie posiadały.

Przyjaciele moi tłumaczyli to zjawisko działaniem ciepła. W tym celu, żeby przekonać się o prawdziwości tych przypuszczeń, ogrzewaliśmy silnie zawartość flaszki — oczekiwanych zmian nie zauważyliśmy jednak. Barwa mieszaniny pozostała taka sama, jak i przed doświadczeniem. Było to dowodem, że zjawisko owo nie powstaje skutkiem działania ciepła. W tym celu, żeby dowieść, że nie ciepło, lecz światło słoneczne ma tutaj znaczenie, potrząsałem zawartą w flaszce mieszaninę, przez co następowało mieszanie się cząstek naświetlonych z nienaświetlonymi i barwa znikała. Teraz znów wystawiałem na działanie światła słonecznego i przeciągałem nitkę od szyjki flaszki prostopadle do dna.

Przez kilka godzin flaszka pozostawała pod działaniem promieni słonecznych, chroniliśmy ją od zakłóceń i nawet najmniejszych wstrząsów. Po pewnym czasie zauważyliśmy, że płyn w flaszce pociemniał, a kiedy

wyjęliśmy ostrożnie nitkę — warstwa płynu, która znajdowała się w cieniu nitki — pozostała bez zmian, miała taką samą barwę, jaką posiadał płyn od strony, z której światło słoneczne bezpośrednio nie działało. Taki sam wynik dały doświadczenia, gdy zamiast nitki stosowaliśmy koński włos, potem ludzki i wreszcie nić srebrną. To było dowodem, że zmiany te nie zależą w żadnym razie od ciepła w ogóle, ani też od ciepła słonecznego, ale tylko od światła, które daje słońce. Potem próbowałem zastąpić nitkę większymi przedmiotami. Wycinałem w papierze wyrazy i zdania. Owijałem flaszkę tymi szablonami, a po naświetleniu w promieniach słońca otrzymywałem taki sam rezultat jak i w poprzednich doświadczeniach.

Tak wyglądały pierwsze poważniejsze doświadczenia z solami srebra.

J. H. Schulze pierwszy otrzymał negatywową kopię nitki i pozytywową kopię szablonu papierowego. Były to jednak obrazy, o ile to można tak nazwać, bardzo nietrwałe. W ciągu dalszych doświadczeń zrozumiał Schulze, że zjawisko ciemnienia wspomnianej mieszaniny, możliwe jest również przy świetle rozproszonym. Jako praktyczne zastosowanie tego odkrycia, wskazywał na możliwość wykrywania soli srebra w minerałach, wyraził również przypuszczenie, że w przyszłości uczeni znajdą jakieś inne zastosowanie tych zjawisk. Tym zastosowaniem stała się fotografia.

Miało jeszcze upłynąć sto lat z górą nim wynaleziono fotografię. W okresie tym myślano nieraz o sposobach utrwalania obrazów natury. Tak np. w roku 1761 niejaki Tyfon de la Roche zamierza utrwalić obraz odbity w lustrze za pomocą jakiejś kleistej substancji powlekającej lustro. Substancja taka wg jego przypuszczeń po szybkim wyschnięciu zatrzymywałaby obraz odbity w lustrze.

W r. 1835 proboszcz Filip Hoffmeister z Schmalkalden spodziewa się otrzymać obraz, opierając się na własności blakowania pewnych barwników pod wpływem działania słońca.

Potem za pomocą napylania farby chce otrzymać piękny barwny obraz. Należy zauważyć, że ten ostatni projekt po kilku dziesiątkach lat znalazł urzeczywistnienie w postaci t. zw. techniki bromolejowej.

W owych czasach były to jednak tylko fantazje, a projektodawcy często nawet nie czynili żadnych prób w kierunku urzeczywistnienia swych zamierzeń. Odkrycie J. H. Schulzego nie przebrzmiało bez echa. Badano dalej sole srebra. Okazało się, że nie tylko chlorek srebra, ale jodek i bromek srebra mają podobne własności. Spostrzeżono, że owe związki są czułe na promienie ultrafioletowe, fioletowe i niebieskie. To już decydowało o oświetleniu ciemni fotograficznej. Chlorek srebra używano do wyrobu sympatycznego atramentu. Robili z tego użytek czarownicy, oszuści i szulerzy.

W r. 1777 chemik Scheele umie już zatrzymać barwę pociemniałych soli srebra z pomocą amoniaku. O tiosiarczanie sodu — utrwalaczu dziś powszechnie stosowanym — dowiedziano się w roku 1802, kiedy Vauquelin odkrył go w odpadkach sody metodą Leblanca. W tymże roku 1802 anglik Thomas Wedgwood razem z chemikiem Humpry Davy ogłaszają sposób utrwalania obrazów drogą działania światła na azotan srebra.

Tutaj należy zauważyć, że na wynalazek fotografii złożyły się dwa elementy: materiał światłoczuły i kamera. Dotychczas przedstawiłem pobieżnie historię materiału światłoczułego. Należy się też kilka słów i kamerze.

Wzmiankę o ciemni fotograficznej, a właściwie o camerze-obscurze spotykamy w manuskryptach Leonarda da Vinci. Pisze on, że obrazy oświetlonych przedmiotów występują wyraźnie, jeżeli promienie światła odbite od nich przechodzą do ciemnego pokoju przez mały otworek. Obrazy tych przedmiotów ukazują się w prawdziwych kształtach i kolorach i dają się ułowić na „białej kartce papieru" umieszczonej na drodze tych promieni.

Za wynalazcę camery-obscury uważa się jednak J. B. Portę (1538—1613), zaś o Leonardo mówi się, że tylko sformułował i przekazał swoje obserwacje o własnościach światła dalszym pokoleniom. Ostatecznego poglądu jednak w kwestii tej dotychczas nie ustalono.

Nièpce, Daguerre i Talbot — oto nazwiska związane z wynalezieniem fotografii.

Przed rokiem 1833 dwaj francuzi Daguerre i Nièpce dokonywali doświadczeń w dziedzinie, którą później nazwano fotografią. N. Nièpce (1765—1833) początkowo był nauczycielem, potem oficerem, w końcu poświęcił się pracom badawczym w dziedzinie nauki i przemysłu. J. M. Daguerre (1787—1851) początkowo pracował jako malarz teatralny, potem wsławił się jako wynalazca dioramy.

W r. 1816 Nièpce zainteresował się wytrawianiem drukarskich płyt za pomocą naświetlania warstwy asfaltu na metalu. Po tym dąży do otrzymania obrazu bezpośrednio w camerze-obscurze.

W r. 1833 po śmierci Nièpce'a J. M. Daguerre kontynuuje te doświadczenia i w r. 1839 ogłasza nowy wynalazek, który został nazwany „Dagerrotypią". Dagerrotypia polegała na tym, że posrebrzone miedziane płyty poddawano działaniu parze jodu. W ten sposób warstwa srebra zamieniała się w czuły na światło jodek srebra. Płytę taką naświetlano w camerze-obscurze i po tym wywoływano w parze rtęci. Otrzymywało się od razu pozytyw. Wywołany obraz utrwalano w roztworze tiosiarczanu sodu. Powielanie tego obrazu było niemożliwe ze względu na nieprzeźroczystość płyty metalowej.

Zaledwie ukazała się pierwsza wiadomość o wynalezieniu dagerotypii, gdy William Henry Fox Talbot ogłasza nowy wynalazek zwany „talbotypią". Talbot otrzymywał obraz na papierze, który naświetlał również w camerze-obscurze. W ten sposób William Henry Fox Talbot jest wynalazcą papieru negatywowego. Jego jednak obrazy nie odznaczały się taką ostrością rysunku jak dagerotypy, dlatego nie zdobyły takiego uznania, jakiego należałoby się spodziewać. Pomimo to jednak wynalazek Talbot'a a nie zaś Daguerr'a jest podstawą dzisiejszej fotografii. W 20 lat później talbotypia całkowicie wyparła dagerotypię.

Do takiego rozpowszechnienia fotografii, jakim ona dziś się cieszy, przyczyniło się dopiero wynalezienie t. zw. płyt suchych.

Pierwsze aparaty fotograficzne podobne były do dzisiejszych Superbów czy Rolleiflexów, składały się z dwóch kamer umieszczonych jedna nad drugą. Jedna z nich była właściwym aparatem fotograficznym,

druga służyła jako wizjer. Aparat taki był ciężki i niezgrabny. W czasach owych nie troszczono się jednak o zmniejszenie wagi, ani wymiarów. Wprost przeciwnie — właśnie te cechy ze względu na długą ekspozycję decydowały o ostrości zdjęć.

O ile wynalazcy Niépce, Daguerre i Talbot poświęcili się nowemu wynalazkowi z całym zapałem, o tyle publiczność patrzyła na tę nowinkę z niechęcią, a czasem i nienawiścią. Zaś rysownicy i karykaturzyści wypowiedzieli nowonarodzonej fotografii walkę na śmierć i życie.

Ruch fotograficzny w kraju.

Rubryka ta, stała w „Nowościach Fotograficznych", z roku na rok pęcznieje, co dobrze świadczy o żywotności naszego amatorstwa, ale z drugiej strony jej prowadzenie jest coraz trudniejsze, bo imprez wszelkiego rodzaju jest już tak wiele, że nie tylko niełatwo jest je tu omówić, ale nawet utrzymać w ewidencji.

Imprezą dominującą w sezonie jesienno-zimowym była na dużą skalę zakrojona Wystawa Fotografii Ojczystej w Warszawie, zorganizowana przez Związek Polskich Towarzystw Fotograficznych i Polskie Towarzystwo Fotograficzne przy poparciu Ministerstwa Spraw Zagranicznych, pierwsza impreza tego rodzaju w Polsce, uwieńczona wspaniałym rezultatem, bo dająca hasło do fotografii ojczystej jako jednej z najważniejszych w przyszłości dziedzin pracy polskich fotografików. Wystawa ta zostanie pokazana za granicą i służyć będzie naszym celom propagandowym. Poziom jej był co prawda niezbyt równy, co jest zresztą udziałem każdej takiej imprezy masowej, ale znalazło się tam mnóstwo prac stojących na najwyższym poziomie.

Drugą wielką wystawą była Ogólnopolska Wystawa Fotografiki w Lwowie, impreza odbywająca się co roku, mająca już swoją tradycję od 19 lat, połączona z Wystawą Fotografiki Morskiej. Poziom wystaw lwowskich jest zawsze wysoki i stosunkowo wyrównany dzięki ostrości oceny Jury, a jedną z cech charakterystycznych, tylko tym wystawom właściwych, jest ukazywanie się na nich prac zupełnie nieznanych autorów, spośród których tu i ówdzie wykluwa się duży talent. W tym roku właściwość ta przejawiła się dość silnie, co ma tę zaletę, że wciąga do pracy nowych ludzi i daje im zachętę do wybicia się z szarej masy bezimiennych amatorów.

Wystawa morska była pierwszą tego rodzaju próbą i jako taka musi być uznana za udałą, bo zgromadziła 32 autorów, którzy pokazali rzeczy zupełnie ciekawe.

Natomiast niezbyt udała się impreza wystawowa w Warszawie, zorganizowana z racji wystawy „Dziecko w Polsce" przez komitet, który zaprosił świat fotograficzny w Polsce do wzięcia udziału w wystawie specjalnej pod nazwą „Dziecko w fotografii". Jury zakwalifikowało sporo pięknych obrazów, nadesłanych na ten apel z całej Polski, ale decyzji jego Komitet nie respektował, wystawiając tylko część obrazów zakwalifikowanych, a to dla braku miejsca, obrazy wystawione uszkodzono, przybijając je bez ceremonii gwoździami do ściany, i to gwoździami wbijanymi wprost w obraz, z czego wynikły potem zatargi i kwasy.

Liczne były konkursy fotograficzne, z których należy wymienić tu konkurs na temat „Piękno Wilna", poważnie obesłany, oraz „Piękno ziemi Śląskiej", równie udały.

Podobny konkurs na tematy regionalne organizuje Związek Popierania Turystyki w Wielkopolsce pod nazwą „Piękno Wielkopolski", wyposażony w liczne nagrody. Nowością w tej dziedzinie jest ograniczenie udziału w tym konkursie do Polaków chrześcijan.

Poznań urządza także periodycznie wystawy swego Fotoklubu w Teatrze Polskim, zaznajamiając z działalnością artystyczną ogół kulturalnej publiczności.

Warszawa odznacza się w tym sezonie dużą ruchliwością, bo prócz zorganizowania Wystawy Fotografii Ojczystej zdobyła się na znaczne ożywienie działalności zasłużonego Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, które ze starego, niewygodnego i zniszczonego lokalu przeniosło się do pięknej nowej siedziby przy ul. Śniadeckich 12, zajmując tam szereg pokojów, wyposażonych w wszelkie urządzenia nowoczesne, jak nowe ciemnice, powiększalnie, altanę fotograficzną z urządzeniem reflektorowym do portretów, salę

wykładową z epidiaskopem i ekranem, słowem, urządzono się w nowej siedzibie w sposób zupełnie zachodni.

Jest to zasługą akcji nowego Zarządu, który po przezwyciężeniu dawnego zastoju rozwija wytężoną pracę około sanacji finansów Towarzystwa i ożywienia jego działalności, przejawiającej się w stałych odczytach, kursach i wystawach programowych.

Wystawy te są także nowością. Co miesiąca odbywa się jedna wystawa, poświęcona określonemu tematowi (dotychczas odbyły się wystawy architektury i portretu), licznie obsyłane przez stolicę i prowincję.

Rozwija się również działalność polskich filmowców, którzy po triumfach zagranicznych, gdzie uzyskali pierwsze nagrody i złote medale, pracują nadal w kraju, kładąc podwaliny pod tę, tak mało jeszcze u nas uprawianą gałąź pracy fotograficznej. Przejawem tej działalności był udział w Międzynarodowym Konkursie Filmowym w ramach Targów Wschodnich w Lwowie w jesieni 1938, gdzie pokazano kilkadziesiąt filmów różnych narodów, wśród których filmy polskie zajęły czołowe miejsca.

Ruch wydawniczy na ogół nie osłabł. Pisma fachowe doszły do względnej równowagi i ukazują się obecnie na ogół punktualnie i w dobrym graficznym wykonaniu, z wydawnictw książkowych warto zanotować bardzo ciekawą publikację Jana Neumana „Fotografia w podczerwieni", doskonale napisaną, przystępną dla każdego amatora, wprowadzającą w nowe, dotychczas legendarne niemal dziedziny fotografowania przy pomocy promieni niewidzialnych (materiał negatywowy wyrabia dla tych celów fabryka Alfa).

Poza tym wydawnictwo księgarni Wł. Wilaka w Poznaniu kontynuuje swoją działalność, wydając monografie specjalne, poświęcone poszczególnym dziedzinom fotografii. Ukazały się w nim następujące rzeczy: „Jak fotografować latem?", „Fotografia nad wodą", „Fotografowanie w podróży", „Laboratorium fotograficzne", „Fotografowanie na śniegu", „Błędy fotograficzne", „Fotografowanie przy sztucznym świetle", wszystkie pióra dra Cypriana, dalej „Recepty fotograficzne" pióra J. Kwaśniewskiego, „Fotografowanie w górach" i „Fotografowanie na nartach" pióra dra Wieczorka oraz „Powiększanie", pióra J. Świtkowskiego.

Pożyteczne to wydawnictwo zapowiada na bieżący sezon szereg nowych monografii.

Z dużych publikacyj warto wymienić okazałe album p. t. „Polska" wydane przez Główną Księgarnię Wojskową pod protektoratem Wydziału Turystyki Min. Komunikacji, zawierające 177 plansz ilustracyjnych wedle zdjęć wybitnych polskich fotografików. Album to, wydane wytwornie, opatrzone podpisami pod obrazami w kilku językach ma na celu propagandę Polski za granicą.

W związku z uczczeniem stulecia Daguerre'a szereg osób w Polsce zostało odznaczonych przez Pana Prezydenta Rzeczypospolitej za zasługi położone w dziedzinie szerzenia fotografii w Polsce. I tak Złoty Krzyż Zasługi otrzymali: dr T. Cyprian, M. Dederko, M. Garfinkiel, mjr H. Gąsiorowski, dyr. „Alfy" dr Orłowski, red. J. Świtkowski, red. St. Turski, Tad. Wański, dr A. M. Wieczorek, i prof. J. Stalony Dobrzański.

Srebrny Krzyż Zasługi otrzymali pp. Z. Chomentowska, E. Czerny, T. Gutkowski, K. Groniowski, M. Hoszowski, M. Iliński, J. Kuczyński, Z. Marcinkowski, S. Zyberk-Plater, W. Romer, J. Schönfeld i Kl. Składanek.

Brązowy Krzyż Zasługi otrzymali pp. S. Cierniak, W. Dederko, H. Derczyński, K. Niewiadomski, H. Poddębski, A. Serog, A. Węcławski, A. Wojciechowska, L. Freyer, Ludwig i Pawlak.

Odznaczenia te wskazują na należyte docenianie pracy naszych fotografików na polu szerzenia umiłowania fotografii w Polsce, natomiast utrudnienia tej pracy przejawiają się w zakazach fotografowania, obejmujących rozmaite tereny, i to nieraz właśnie te najciekawsze.

Zakazy te dotyczą w zasadzie okolic nadgranicznych, gdzie dla dokonywania zdjęć trzeba mieć zezwolenie właściwego starosty, wydawane zresztą bez trudu po złożeniu odpowiedniej prośby z podaniem swego miejsca zamieszkania, zawodu, ewentualnych referencji (przynależność klubowa, praca amatorska i publicystyczna, i t. d.). Prośbę taką trzeba złożyć na kilka tygodni przed terminem zamierzonego wyjazdu w teren objęty zakazem i jest ona wolna od jakichkolwiek opłat.

Tereny objęte zakazem obejmują w zasadzie pas przygraniczny szerokości od 2 do 6 km od linii granicznej, mogą rozciągać się na większe obszary, co regulowane jest odpowiednimi zarządzeniami, zwykle jednak znane miejscowości turystyczne i klima-

tyczne są wyjęte spod tych zakazów i nie trzeba tam żadnych zezwoleń. Tak więc Tatry i Beskidy Śląskie na ogół są wolne od zakazów, natomiast ostro traktowane są te zakazy na Wschodzie i Południowym Wschodzie (w Karpatach) poza znanymi letniskami, które są spod zakazów wyjęte.

Ponieważ sprawy te regulowane są zarządzeniami właściwych starostów, więc trudno się na dystans w nich zorientować bez posiadania wglądu w różne dzienniki urzędowe, tak, że jeśli wyjeżdżamy w okolicę leżącą blisko granicy, a chcemy intensywnie fotografować w terenie, warto zawsze poprosić o zezwolenie, by uchronić się od nieprzyjemności.

Zakaz obejmuje także granice zachodnie Państwa i granice morskie z wyjęciem terenu letnisk nadmorskich, gdzie jest wykonywany bardzo liberalnie.

Gdyby ktoś, mający w ręku wszelkie odnośne publikacje urzędowe zechciał zestawić wszystkie przepisy regionalne obowiązujące w tym względzie, zrobiłby światu amtorskiemu prawdziwą przysługę.

Dr TADEUSZ CYPRIAN, WARSZAWA.

XVIII WYSTAWA FOTOGRAFIKI POLSKIEJ WE LWOWIE. Ten ogólnopolski Salon fotografiki, urządzany od szeregu lat przez „Lwowskie Towarzystwo Fotograficzne", obesłali także i w tym roku oprócz wszystkich niemal naszych artystów czołowych także liczni artyści młodzi, wśród których odsłoniły się niektóre talenty nowe. Z ponad siedmiuset prac zgłoszonych przyjęła na Salon zaledwie 207 Komisja Kwalifikująca, złożona z pp. Lenkiewicza, Maciejki, Porębskiego, Romera i Świtkowskiego.

Ta „uderzająca — jak mówi wstęp do katalogu — surowość Komisji podyktowana była zasadą, by postawić widza wobec wystawy o zdecydowanie wysokim poziomie, by go ochronić przed masą obrazów, z której dopiero wyławiać trzeba dzieła najwyższej klasy".

Cel ten osiągnęła wystawa w zupełności. Liczba dwustu obrazów nie przekraczała zdolności normalnej widza do uświadamiania sobie wrażeń odbieranych, każdy zatem ze zwiedzających mógł utworzyć sobie jasne wyobrażenie o rzeczywiście wysokim poziomie fotografiki polskiej w dobie obecnej. Spośród 87 autorów brak szerszego miejsca pozwala wymienić zaledwie niektóre nazwiska jak np. Bachleda, Bogacki, Bułhak, Buyko, Czerny, Farulewski, Gąsiorowski, Głowacki, Hartwig, Huberówna, Krzysztofik, Łobzowski, Makarewicz, Mierzecka, Oblas, Poddębski, Romer, Serafin, Starzik, Stewner, Wański, Weres, Wiszniewski; nie znaczy to oczywiście, jakoby i prace innych autorów nie były również dobre i wybitne.

Wystawa trwała przez cały luty i mieściła się w salach „Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych" przy pl. Marjackim, a o frekwencji zwiedzających świadczy to, że mimo wysokich kosztów urządzenia, reklamy i najmu lokalu wystawa nie przyniosła niemal żadnego deficytu. Katalog wystawy zawierał ośm reprodukcyj prac różnych autorów.

J. ŚWITKOWSKI.

WYSTAWA FOTOGRAFIKI MORSKIEJ WE LWOWIE. „Liga Morska i Kolonialna" zorganizowała z „Akademickim Związkiem Morskim" przy współudziale „Lwowskiego Towarzystwa Fotograficznego" pierwszą w Polsce wystawę fotografii morskiej. Próba ta wypadła pod każdym względem zachęcająco, skoro spośród prac bardzo licznie nadesłanych osobna Komisja orzekająca mogła wybrać ponad sto dzieł 32 autorów, a to dzieł o wartości nie tylko dokumentarnej, jako okazów „fotografii ojczystej", lecz dzieła te posiadały także przeważnie nieprzeciętne walory artystyczne; to też wystawa nosiła słusznie miano „wystawy fotografiki morskiej".

Protektorat objął prezes Zarządu Głównego „Ligi Morskiej i Kolonialnej" gen. bryg. Stanisław Kwaśniewski, a wystawa znalazła pomieszczenie wspólnie z XVIII Salonem Fotografiki Polskiej w lokalu T. P. S. P. przy placu Marjackim we Lwowie; wspólny był również katalog.

J. ŚWITKOWSKI.

Komisja kwalifikacyjna wileńskiego Fotoklubu pod przewodnictwem p. prof. J. Bułhaka rozpatrywała prace fotograficzne członków **Stowarzyszenia Miłośników Fotografii w Ostrowie Wlkp.** nadesłane na konkurs urządzony przez wymienione stowarzyszenie. Pierwszą nagrodę i medal srebrny przyznano p. Leonowi Freyerowi, drugą — p. Henrykowi Gawrychowi, trzecią p. Maksymilianowi Michalakowi. Dalsze nagrody otrzymali: pp. Sosnowski, Krzyński, mgr Gawroński i Ogórkiewicz. Poziom wszystkich prac wybitnie

się podniósł tak, że ośrodek ostrowski dzięki ruchliwemu i energicznemu kierownictwu podchodzi do czołówki przodujących organizacji. Nagrody m. in. przydzieliła fabryka „Alfa" oraz miejscowi kupcy fotograficzni pp. Wartenberg, Śmigielski i Kaczyński.

Wewnętrzny konkurs fotograficzny urządziło także **Towarzystwo Miłośników Fotografii „Słońce" w Grudziądzu.** Nadesłane na konkurs prace dały możność zapoznania się z wysiłkami amatorów i stwierdzenia ich doskonalenia się tak kompozycyjnie jak technicznie. W grupie zaawansowanych amatorów przydzielono pierwszą nagrodę p. G. Migawie, drugą — p. prof. Galonowi, trzecią — p. Grygołowiczowi. W grupie mniej zaawansowanych: pierwszą — p. W. Migawie, drugą — p. Brzezińskiemu i trzecią — p. A. Gąsiorowskiemu. Podkreślić poza tym wypada udział pp. płk. Zaboklickiego, dra Maja, mjr. Mroczkowskiego, inż. Żukowskiego, por. Zalewskiego i t. d., którzy lubo w turnieju zdystansowani przez młodszych (wiekiem!), jednak postawieniem się w szranki zawodników zaakcentowali potrzebę takiej rywalizacji służąc przykładem właśnie tylu innym młodszym, którzy ufając samokrytyce unikają konkursów i nie robią postępów. Nagrody przydzieliły m. in. firma Alfa i miejscowi kupcy fotograficzni pp. Orłowski, Hintz, Hanczewski i Klimek.

Wystawy i konkursy.

Związek Popierania Turystyki w Poznaniu urządza pod protektoratem p. wojewody poznańskiego płk. dypl. Artura Maruszewskiego w jesieni 1939 r. **Konkurs i Wystawę Fotografiki** pod hasłem: **„Piękno Wielkopolskiej Ziemi".** Miejsce wystawy: Hala nr 10 Targów Poznańskich przy ulicy Bukowskiej. Terminy: zgłoszenia — do 30 lipca; nadsyłanie prac — do 30 sierpnia; otwarcie wystawy — 24 września; zamknięcie wystawy — 8 października. Oto apel Komitetu Organizacyjnego do Miłośników Wielkopolskiej Ziemi!

„Piękno Wielkopolski budzi u jej mieszkańców uczucie entuzjamu — wrażliwego na piękno przybysza umie ująć a nawet olśnić. Przemawia do serca i duszy każdego Polaka — u obcych turystów pozostawia głębokie wrażenia.

Czar przyrody, bogactwo architektury, różnorakie warsztaty pracy w Wielkopolsce — to właściwe tematy dla obiektywu miłośników fotografii.

Do nich zwraca się Związek Popierania Turystyki w Poznaniu z prośbą: dorobek waszej pracy utrwalającej piękno i kulturę najstarszej dzielnicy Polski zechciejcie nam powierzyć. Ucznimy z tego w wystawowym pokazie silną propagandę walorów Ziemi Warty, rozciągającej się od doliny Noteci aż po Ostrzeszowskie Wzgórza."

Komisja Plastyczna Ogólnopolskiego Komitetu uczczenia J. Słowackiego w Krzemieńcu w porozumieniu z miejscowym Towarzystwem Fotograficznym urządza ogólnopolską Wystawę Fotografiki p. t. **„Krzemieniec, miasto J. Słowackiego".**

Wystawa wchodzi w program przewidywanych w bieżącym roku uroczystości ku czci Poety w Krzemieńcu, miejscu Jego urodzenia.

Wystawa trwać będzie od 20 lipca do 7 września 1939 r.

Termin nadsyłania prac upływa dnia 10 lipca 1939 r. Korespondencję i eksponaty przesyłać należy pod adresem: **Szkolna Pracownia Fotograficzna, Liceum Krzemienieckiego, Krzemieniec.**

Nowe wydawnictwa.

Księgarnia Nakładowa dra Maksymiliana Bodeka w Lwowie wydała podręcznik p. t. **„Fotografowanie małym aparatem"** opracowany przez dra Alojzego Oblasa. Podręcznik zawierający 367 stron druku i 70 ilustracji, przeznaczony jest tak dla początkujących jak i doświadczonych amatorów małej kamery.

„Nowości Fotograficzne" wychodzą dwa razy w roku w kwietniu i październiku.

Redaktor: Dr Teofil Orłowski.
Wydawca i drukarnia: „ALFA" Fabryka płyt, błon i papierów fotograficznych, Bydgoszcz, Garbary 3.